

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## L'ascolto di Debussy: la recezione come strumento di analisi

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/127489> since

*Publisher:*

Edt-De Sono

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Come si ascolta la musica di Debussy? La domanda, nella Parigi di inizio Novecento, era all'ordine del giorno. Ma siamo davvero certi che non resti attuale anche per il pubblico odierno? Molte delle difficoltà fruttive descritte dalle recensioni alle prime esecuzioni dei *Nocturnes*, de *La mer*, di *Ibéria* non sembrano affatto scomparse dall'attitudine contemporanea. Dov'è il mare ne *La mer*, dov'è la Spagna in *Ibéria*? Qual è il punto di separazione tra musica assoluta e musica a programma? Questi interrogativi erano inevitabili per un pubblico che non riusciva a ritrovare in Debussy la guida solida e rassicurante delle composizioni di Charpentier, d'Indy, Chabrier e Roussel; ma ancora oggi sono strumenti preziosi per ricostruire una disposizione all'ascolto che richiede uno sforzo da parte della platea. La recezione dei primi fruitori, unita all'analisi delle partiture, può contribuire a indagare un problema estetico complesso. Debussy era alla ricerca di un nuovo contatto con l'ascoltatore; lavorava sulle categorie dell'immaginazione, del relativismo, della memoria involontaria, dell'inconscio. Alle porte del Novecento era una rivoluzione. Oggi è un patrimonio di testimonianze indispensabili per tentare di rispondere a quesiti ancora estremamente attuali, a più di cento anni di distanza.

Andrea Malvano è laureato in Lettere e diplomato in Pianoforte; ha conseguito il dottorato in Storia e critica delle culture e dei beni musicali presso le Università di Torino e Milano e un master in musicologia presso l'Université "Lumière" di Lione. Insegna Storia ed Estetica Musicale presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino. È autore di *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*, pubblicato in questa stessa collana nel 2003.



Prezzo di vendita al pubblico  
€ 22,00

DE SONO

Malvano | L'ascolto di Debussy



Andrea Malvano

DE SONO  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

## L'ascolto di Debussy

La recezione  
come strumento di analisi



T<sub>ESI</sub>  
11

COLLANA DIRETTA DA  
Francesca Gentile Camerana

Tutti i diritti riservati.  
La riproduzione, anche parziale  
e con qualsiasi mezzo, non è consentita  
senza la preventiva autorizzazione  
scritta dell'editore.

© 2009 De Sono Associazione per la Musica  
262/73 via Nizza - 10126 Torino

Pubblicato da  
EDT srl  
17 via Pianezza - 10149 Torino  
[www.edt.it](http://www.edt.it)  
[edt@edt.it](mailto:edt@edt.it)  
ISBN 978-88-6040-516-6

DE SONO  
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Andrea Malvano

# L'ascolto di Debussy

La recezione come strumento di analisi



---

## Indice

XI	Prefazione
1	Debussy e il suo fruitore
1	Gli studi sulla recezione: prospettive possibili
6	Una concezione elitaria del pubblico
12	Dentro all'élite
16	L'ascolto immaginativo libero
23	L'immaginazione secondo Debussy
28	Le fonti dell'immaginazione
36	Libertà immaginativa e musica descrittiva
47	La stampa musicale al tempo di Debussy
55	Intorno a Debussy. La nascita di un orizzonte d'attesa
55	La musica a programma in Francia tra fine Ottocento e inizio Novecento
66	Dalla teoria alla prassi
66	Chabrier: <i>España</i>
69	Charpentier: <i>Impressions d'Italie</i>
76	D'Indy: <i>Jour d'été à la montagne</i>
88	Roussel: <i>Poème de la forêt</i>
91	Koechlin: <i>En mer, la nuit</i>
93	Verso Debussy: Maurice Ravel
99	L'orizzonte d'attesa di un'epoca
103	L'ascolto dei <i>Nocturnes</i>

104	Una genesi lunga e complessa
111	Il programma dei <i>Nocturnes</i>
112	Le reazioni dei fruitori: i primi segnali d'allarme
118	<i>Fêtes</i>
118	Musica assoluta o musica a programma?
125	Corrosioni e fratture
129	Il passaggio del corteo
131	Ricordi aperti e reminiscenze del non memorabile
140	<i>Nuages</i>
140	Il lessico
154	La sintassi
161	<i>Sirènes</i>
161	La scenografia vuota
174	I <i>Nocturnes</i> : verso la rivoluzione
177	L'ascolto de <i>La mer</i>
177	Genesi e diffusione dell'opera
179	Le fonti
184	Le reazioni dei primi ascoltatori
194	<i>La mer</i> e il mare
211	<i>De l'aube à midi sur la mer</i> : il tempo reticolare
216	<i>Jeux de vagues</i>
216	Frammentarietà e continuità
218	L'indecifrabilità tematica
222	<i>Dialogue du vent et de la mer</i>
222	Ordine vs disordine
225	L'emarginazione dell'extramusicale
227	La conquista di un linguaggio
231	L'ascolto di <i>Ibéria</i>
231	<i>Ibéria</i> e le <i>Images</i>
232	Debussy e la Spagna
238	Le reazioni dei primi fruitori
244	<i>Ibéria</i> e la Spagna
250	<i>La sevillaana: Par les rues et par les chemins</i>
256	La memoria e gli odori: <i>Les parfums de la nuit</i>
262	Il ritorno alla realtà: <i>Le matin d'un jour de fête</i>
265	L'ultimo passo: la <i>mémoire involontaire</i>
267	Il dopo Debussy

267	I segni indelebili di una rivoluzione
275	Conclusioni
283	Recensioni e cronache
285	Bibliografia
293	Indice dei nomi e delle opere



Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience,  
ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant  
identique est venue de si loin solliciter, émouvoir,  
soulever tout au fond de moi?

(Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*)

---

## Prefazione

A Parigi, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la gente amava viaggiare. Luoghi esotici, culture lontane, paesaggi fascinosi e remoti. Tutto il mondo culturale sentiva un irrefrenabile desiderio di evasione. Guai, però, ad allontanarsi dagli argini della Senna. Parigi era al centro del mondo: non c'era nessun bisogno di scomodarsi. A portare l'Africa o l'estremo Oriente sull'Esplanade des Invalides ci avevano pensato le grandi Esposizioni Universali. Figuriamoci che cosa ci voleva a trasformare le grandi sale da concerto in un teatro di visioni abbaglianti: le languide notti andaluse, gli schiamazzi delle popolazioni mediterranee, o la natura in tutta la sua rigogliosa meraviglia. Ecco allora diffondersi nelle eleganti sale dei Concerts Lamoureux o dei Concerts Colonne profumi venuti da lontano: l'Italia vista da Gustave Charpentier, la Spagna dipinta da Emmanuel Chabrier, le montagne di Vincent d'Indy o la foresta di Albert Roussel. Non c'era niente da fare: il pubblico non sapeva resistere a quel raffinato esotismo; preferiva di gran lunga le convenzioni all'autenticità.

Fu contro quell'ambiente monolitico che andarono a impattare le prime composizioni per orchestra di Claude Debussy. Una spallata senza troppi complimenti all'estetica dominante nella Parigi *fin de siècle*. Le recensioni del tempo ci raccontano una serie di reazioni scomposte, incredule, una diffusa inadeguatezza a prendere il volo assieme alla musica. Come se quei titoli, così chiaramente evocativi, non nascondessero altro che «ingegnosi pezzi di musica»: parola di Pierre Lalo, uno dei più acuti critici del tempo. Dov'è il mare ne *La mer*, dov'è la Spagna in *Ibéria*? Interrogativi assolutamente legittimi per un pubblico che non riusciva più a trovare in Debussy una guida solida e rassicurante.

Ma dove sbagliavano i primi ascoltatori? Avevano ragione, quando vedevano in quel nuovo rivoluzionario repertorio, a dispetto di titoli e programmi, un

perfetto esempio di musica assoluta? Qual era l'attitudine fruitiva che Debussy tentava di mettere in moto nella cultura del suo tempo? Ma soprattutto, siamo sicuri di non commettere gli stessi errori anche oggi, seduti nelle confortevoli poltrone delle nostre moderne sale da concerto? Le pagine che seguono cercano di dare alcune risposte a queste complesse domande, unendo recezione e analisi, due categorie che spesso la musicologia ha preferito trattare separatamente. La selezione del repertorio riguarda le opere per orchestra composte da Debussy nel primo decennio del Novecento: i lavori che destarono maggior scalpore, ma soprattutto le tre tappe fondamentali che portarono alla piena maturazione di una concezione inesplorata dell'ascolto musicale. È in questa fase della produzione debussysta che il confronto tra recezione e analisi offre i risultati migliori: spunti ideali per approfondire problemi ancora perfettamente attuali, a più di cento anni di distanza.

Questo lavoro deve molto ad alcuni docenti e amici, che ringrazio con affetto e profonda riconoscenza. Paolo Gallarati ha seguito e incoraggiato con pazienza paterna ogni fase della mia ricerca: la sua vocazione alla chiarezza ermeneutica è stata un punto di riferimento essenziale per affrontare un tema arduo come quello dell'ascolto musicale. Cesare Fertonani, Emilio Sala ed Ernesto Napolitano mi hanno aiutato a trovare la strada metodologica che stavo cercando da tempo. Lorenzo Bianconi mi ha fornito alcuni suggerimenti preziosi, come già accaduto in occasione di una precedente pubblicazione: allora l'anonimato dei suoi commenti non mi aveva consentito un ringraziamento ufficiale; oggi intendo rimediare, ricordando una pagina densa di riflessioni profonde, che mi ha fatto crescere nel mondo della musicologia. Sono grato inoltre a Francesca Camerana e a tutta la De Sono per avermi accolto con affetto e generosità in una famiglia che mi ha aiutato a maturare come professionista e come studioso. Infine un ringraziamento particolare ai miei genitori: se ho imparato ad ascoltare la musica lo devo prima di tutto a loro.

*a mia moglie*

---

## Debussy e il suo fruitore

### Gli studi sulla recezione: prospettive possibili

Spesso negli studi sulla recezione si incontra la tendenza a ritenere il momento della fruizione indipendente e svincolato da quello della riflessione creativa. Le reazioni dei fruitori sono considerate il riflesso di un atteggiamento collettivo; l'analisi delle loro esperienze è letta in una prospettiva autonoma rispetto alle intenzioni del compositore. L'interesse si rivolge all'ultimo passaggio della comunicazione estetica, trascurando le relazioni con le altre fasi del percorso creativo.

Nella seconda metà del Novecento si deve a Roland Barthes<sup>1</sup> e a Hans Robert Jauss<sup>2</sup> la ricostruzione di quella dialettica tra *poiesis* e *aisthesis* che definisce le interazioni tra oggetto estetico e soggetto fruitore. Le loro riflessioni hanno contribuito a rileggere il testo come atto storico, relativo e perennemente mutevole, come il movimento del tempo, delle società e delle culture, a trasformare l'arte in un oggetto fluido, in perenne divenire, mai autonomo o distante dal suo fruitore. In ambito squisitamente musicologico Zofia Lissa<sup>3</sup>, Klaus Kropfinger<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi 1975 (ed. orig. *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil 1973).

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it. C. Gentili, Torino, Einaudi 1985 (ed. orig. *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Universitätsverlag 1972).

<sup>3</sup> Zofia Lissa, *Teoria della ricezione musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 69-81.

<sup>4</sup> Klaus Kropfinger, *Problemi dello studio della ricezione musicale*, in *ibid.*, pp. 82-95.

Martin Zeneck<sup>5</sup>, Carl Dahlhaus<sup>6</sup> e Hans Heinrich Eggebrecht<sup>7</sup> hanno collaborato a sistemare teoria e metodologia di una tendenza che rispecchia fedelmente il superamento dello strutturalismo. Ma la maggior parte dei lavori nati dalle radici di quei presupposti concettuali indirizza l'indagine verso un obiettivo sociologico: conoscere meglio l'orizzonte culturale che ha ospitato la diffusione di un'opera d'arte. Succede anche con Debussy: le ricerche di Léon Vallas<sup>8</sup>, Romain Rolland<sup>9</sup>, Christian Goubault<sup>10</sup>, Flavio Testi<sup>11</sup> e tutti gli studi prodotti dai «Cahiers de Debussy» sulla recezione della musica di Debussy in Europa e nel mondo<sup>12</sup> generalmente evitano di problematizzare i dati raccolti, privilegiando l'interesse documentario.

Un caso, tuttavia, merita di essere analizzato a fondo: l'indagine condotta da Michel Imberty<sup>13</sup>, a partire dall'applicazione della metodologia sperimentale ideata da Robert Francès<sup>14</sup>. Imberty seleziona un campione di ascoltatori, li stimola alla definizione di un percorso di aggettivi durante l'ascolto di un preludio di Debussy, raccoglie il materiale prodotto, lo confronta e lo riversa in uno schema semiotico; quindi si propone di indagare il rapporto esistente tra l'universalità delle rappresentazioni prodotte dalla musica e la peculiarità culturale del periodo in cui l'opera nasce: il confronto tra le circostanze particolari di una determinata epoca storica («fantasmi») e lo strato in cui risiedono i

<sup>5</sup> Martin Zeneck, *Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale*, in *ibid.*, pp. 96-116.

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, *Le origini dell'interpretazione romantica di Bach*, in *ibid.*, pp. 135-54.

<sup>7</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Distanza ed enfasi*, in *ibid.*, pp. 155-65.

<sup>8</sup> Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel 1958.

<sup>9</sup> Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette 1908.

<sup>10</sup> Christian Goubault, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris-Genève, Slatkine 1984.

<sup>11</sup> Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT 2003.

<sup>12</sup> Tra gli studi pubblicati: Elke Lang-Becker, *Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten*, «Cahiers de Debussy», VIII, 1984, pp. 18-41; Eiko Kasaba, *La musique de Debussy au Japon*, «Cahiers de Debussy», X, 1986, pp. 28-44; Anna Petrova, *La reception de Debussy a Saint-Petersbourg au début du vingtième siècle*, «Cahiers de Debussy», XXV, 2001, pp. 11-64; Anders Edling, *La reception de Debussy en Suède jusqu'en 1926*, «Cahiers de Debussy», XXIV, 2000, pp. 23-32; Melena Tyrvaïnen, *Les origines de la reception de Debussy en Finlande (1901-1933)*, *ibid.*, pp. 3-22; Danilo Villa, *La reception de Debussy en Italie (1905-1918)*, «Cahiers de Debussy», XXI, 1997, pp. 25-61, XXII, 1998, pp. 3-50; Rune J. Andersen, *The Reception of the Music of Claude Debussy in Norway from its First Performance in 1906 to the Outbreak of the Second World War*, «Cahiers de Debussy», XXIV, 2000, pp. 33-50; Claus Røllum-Larsen, *The Early Reception of Claude Debussy and His Works in Copenhagen*, *ibid.*, pp. 51-6.

<sup>13</sup> Michel Imberty, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, a cura di M. Baroni, Milano, Ricordi-LIM 1990 (ed. orig. *Les écritures du temps*, Paris, Bordas 1981).

<sup>14</sup> Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin 1972.

significati musicali profondi («mitasmi»)<sup>15</sup>. Ad esempio Imberty legge nel gusto per l'impreciso e per l'indefinito, tipico dell'estetica simbolista, una spiegazione all'interesse profondo manifestato da Debussy per l'acqua<sup>16</sup>.

Un dubbio, però, emerge dalle sue riflessioni: possiamo veramente pensare che un campione selezionato all'interno della società degli anni Ottanta sia in grado di offrire risposte valide a una questione così complessa? Se indubbiamente mitasmi di origine collettiva possono essere sottesi all'arte, siamo davvero convinti di potervi risalire attraverso l'analisi di alcuni fruitori moderni, incapaci di riflettere una dimensione pura della recezione artistica?

Imberty sceglie un gruppo di ascoltatori senza specificare i criteri di individuazione; ma soprattutto non tiene in considerazione le difficoltà ricettive insite in un campione di fruitori figli di un periodo culturale ormai assolutamente inadeguato a confrontarsi in maniera diretta con le opere di Debussy. La nascita delle barriere tra "musica classica" e "popular music" ha contribuito a rendere difficoltoso l'avvicinamento alle opere musicali che precedono l'epoca della massificazione culturale; quindi, l'inevitabile declino dell'ascolto del repertorio tradizionale ha prodotto un incremento delle difficoltà fruttive suscitate dalle opere "classiche". Risulta pertanto difficile condividere una serie di osservazioni mediate da un gruppo di ascoltatori selezionati esclusivamente all'interno di quel periodo culturale.

Inoltre, Imberty va alla ricerca dell'universalità delle rappresentazioni simboliche; ma l'imprecisione delle aree semantiche individuate non consente di rilevare fattori indiscutibilmente comuni alla fruizione profonda degli ascoltatori interrogati; sono davvero utili al fine di risalire a un mitasma collettivo aggettivi eterogenei come "impetuoso", "spezzato" o "splendente"?<sup>17</sup>

Imberty ritorna su un quesito estetico fondamentale come quello dell'universalità delle rappresentazioni musicali, proponendo una metodologia sperimentale concreta; ma sorprende il fatto che utilizzi composizioni così diverse come quelle di Debussy e di Brahms per arrivare a dimostrare il medesimo assunto. Nelle reazioni prodotte dall'ascolto di entrambi gli autori egli individua nuclei semantici in grado di definire rappresentazioni universali. La sua indagine tra-

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 75-8.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 76: «È dunque verosimile che gli ascoltatori di oggi abbiano potuto ritrovare la struttura simbolica intrinseca a quest'immagine dell'acqua solo attraverso la struttura musicale che essa ha suscitato nell'immaginazione creatrice del compositore. Ciò non vuol dire che la musica di Debussy rappresenti l'acqua come potrebbe fare un quadro, ma solo che esiste tra la musica di Debussy ed i significati emotivi o mitici dell'acqua dei simbolisti un contatto che bisogna ritrovare, contatto che – tenuto conto della universalità e della generalità dei processi di rappresentazione simbolica – non ha più nulla di misterioso».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 84.

scura le differenze musicali esistenti tra le opere dei due compositori presi in esame; e l'interesse si rivolge all'indagine di meccanismi universali riscontrabili nell'individualità delle singole esperienze fruttive. Ma in questo modo si perde la possibilità di riflettere su un aspetto altrettanto interessante: la divergenza tra reazioni prodotte da intenzioni estetiche differenti.

Tra i musicologi italiani che si sono occupati della fruizione della musica di Debussy va citato Gino Stefani, che in un articolo pubblicato sulla «Nuova Rivista Musicale Italiana»<sup>18</sup> ha affrontato il problema adottando una metodologia leggermente diversa da quella di Imberty. Invece di selezionare un campione di ascoltatori dalla società contemporanea, Stefani ha utilizzato le descrizioni letterarie prodotte dagli studiosi del passato in alcune monografie dedicate a Debussy: quelle di Rodolfo Paoli, Riccardo Malipiero, Léon Vallas e Christoph Worbs. La sua ricerca si sofferma esclusivamente sui due libri dei *Préludes* e si propone di mettere in evidenza l'uniformità delle reazioni suscitate negli autori presi in considerazione. Stefani non vuole spingersi a individuare mitismi o significati profondi universalmente condivisi da un patrimonio di conoscenze inconse, come proposto da Imberty; ma il suo studio cerca di dimostrare qualcosa di molto simile, additando nella musica di Debussy uno straordinario potere evocativo, in grado di stimolare in maniera molto precisa l'immaginazione del fruitore:

[...] i nessi tra musica e titolo si stringono [...] troviamo anche un 'codice descrittivo'; in altre parole nei nostri testi troviamo molte situazioni in cui la musica è una mimesi, un 'iconismo' del contenuto proposto dal titolo.<sup>19</sup>

Stefani parla di «iconismo acustico», di «codici descrittivi» e di «visioni»:

[...] è come se la musica stesse al posto non dell'immaginazione o del sentimento di una cosa, ma proprio della cosa nella sua realtà fisica; o se vogliamo, come se la sua musica, nella sua consistenza di significante, si ritraesse in secondo piano per lasciare il posto all'esperienza vissuta dal significato espresso dal titolo.<sup>20</sup>

E non è un caso che nel suo articolo siano prese dichiaratamente a modello le ricerche di Imberty e Francès. Stefani ripensa alle reazioni inconse prodotte dalla musica di Debussy, ma utilizza materiale troppo ridotto (quattro sole monografie) per poter offrire un quadro sufficientemente esteso e dettagliato del problema. Gli autori selezionati appartengono a periodi disparati, che van-

<sup>18</sup> Gino Stefani, *Musica e titoli: i Preludi di Debussy*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 4, 1976, pp. 596-616.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 602.

no dagli anni immediatamente successivi alla morte di Debussy (Perracchio, Cortot) a periodi molto più recenti (Worbs); nessuno di questi studiosi può pertanto riflettere una fruizione pura del repertorio in oggetto. Tutti gli autori citati da Stefani (fatta eccezione per il solo Vallas) hanno scritto su Debussy solo quando ormai la penetrazione delle sue composizioni era un fatto del tutto accettato e non più in discussione. Solo una ricerca sui primissimi fruitori può davvero aiutarci a comprendere le difficoltà legate a una percezione priva di sovrastrutture. Le reazioni di Paoli, Vallas, Malipiero e Worbs sono influenzate da un insieme di conoscenze preliminari, che non lasciano alcuna traccia degli effettivi problemi fruitivi prodotti dal repertorio pianistico debussysta.

Grande assente da questo tipo di studi è l'analisi delle partiture<sup>21</sup>. Manca un'adeguata attenzione nei confronti del livello immanente, dell'indagine sugli aspetti concreti della composizione. Pensare che dal livello della fruizione non si possa pervenire a considerazioni sull'estetica dell'autore sarebbe accettabile solo se si trascurasse il livello dell'analisi della partitura. L'attività musicologica da sempre si propone di indagare problemi estetici e poetici, appoggiandosi alle strutture della composizione; gli studi sulla recezione invece generalmente limitano l'ambito della riflessione al livello estetico, utilizzando il materiale reperito per accedere a un'indagine di tipo culturale e sociologico. Occorre tentare di fondere queste due posizioni, avvalendosi delle informazioni contenute nelle reazioni dei fruitori e nelle considerazioni note sull'estetica del compositore: un'operazione volta a incrementare le informazioni in possesso del ricercatore, per aiutarlo nella ricostruzione delle intenzioni del compositore.

Le reazioni prodotte dall'ascolto di un'opera musicale non sono solo determinate dalle influenze dell'orizzonte d'attesa, ma anche dalle singole caratteristiche che contraddistinguono la composizione ascoltata. L'esperienza del fruitore è il risultato di una complessa stratificazione di rapporti tra il mondo collettivo degli ascoltatori e le scelte individuali dell'artista. Il fatto che uno stesso pubblico reagisca in maniera diversa a seconda di ciò che ascolta prova quanto le scelte del compositore siano in grado di influenzare i percorsi della fruizione.

Per questo si deve considerare utile, se non necessario, valutare i meccanismi della fruizione a stretto contatto con l'analisi delle partiture e le intenzioni del compositore. Non solo occorre riflettere sulle forme empiriche dell'ascolto, ma anche – se possibile – ricostruire le istruzioni offerte dal compositore circa la fruizione della sua musica. Tale lavoro è particolarmente complesso e problematico in un autore come Debussy, a causa della sua genetica insofferenza

---

<sup>21</sup> Tra i pochi studi che seguono questa linea metodologica mi sembra necessario ricordare Friedrich Krummacher, *Reception and Analysis: On the Brahms Quartets op. 51, n. 1 and 2*, «19<sup>th</sup> Century Music», XVIII, 1, 1994, pp. 24-45.



verso ogni forma di definizione estetica. Debussy non amava spiegare se stesso, preferiva lasciare alla musica la trasmissione delle sue idee sull'arte, parlava pochissimo di sé e quando lo faceva diveniva sfuggente. Nonostante ciò i suoi scritti dedicati alla musica degli altri compositori sono una miniera di riflessioni estetiche interessanti, utili per ricostruire i suoi ideali sulla funzione dell'arte all'inizio del Novecento. Non mancano affermazioni sul pubblico contemporaneo, sul ruolo dell'arte inteso come strumento di diffusione di un pensiero culturale, sulla capacità della musica di stimolare un atteggiamento nuovo a livello della fruizione. Quindi non ci resta che chiedere direttamente a Debussy quale ruolo attribuisse all'opera d'arte, se la ritenesse davvero in grado di stimolare reazioni precise sull'ascolto del fruitore, e soprattutto quale tipologia di fruitore intendesse formare attraverso la sua musica.

### Una concezione elitaria del pubblico

L'astro di Debussy nacque nel periodo di maggior diffusione del repertorio wagneriano in Francia. Le opere di Wagner avevano definitivamente conquistato il pubblico francese, diffondendo un'inarrestabile ondata di germanismo. La reazione non poteva tardare a manifestarsi e maturò progressivamente negli anni fino ad arrivare a esplodere nel 1918 con *Le coq et l'arlequin* di Jean Cocteau<sup>22</sup>, la celebrazione letteraria più illustre della necessità di contrapporre all'invasione culturale tedesca un'arte dai tratti squisitamente francesi.

Debussy additava in Ambroise Thomas e Jules Massenet i compositori francesi che meglio avevano saputo raccogliere gli indirizzi estetici wagneriani. In quei musicisti egli individuava una perfetta corrispondenza con l'atteggiamento manifestato da Wagner nei confronti del suo pubblico: la completa identificazione tra le emozioni provate dallo spettatore e quelle recitate dai personaggi in scena; calcare il lato sentimentale ed emozionale delle vicende, favorendo la maturazione di un'illusione totale da parte del fruitore.

Nous avons vu un *Werther* de Massenet, où l'on peut constater une curieuse maîtrise à satisfaire toutes les niaiseries et le besoin poétique et lyrique des dilettantes à bon marché!<sup>23</sup>

[Abbiamo visto un *Werther* di Massenet, in cui si può constatare una curiosa padronanza nel soddisfare tutte le sciocchezze e la necessità poetica e lirica dei dilettanti a buon mercato!]

<sup>22</sup> Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin, notes autour de la musique* (1918), Paris, Stock 1979.

<sup>23</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Paris, Hermann 1993, p. 72.

Massenet e Thomas, secondo Debussy, corrispondevano proprio a quella tipologia di compositori che si preoccupavano di tenere in considerazione e soddisfare le attese del pubblico.

Per Debussy questo era un modo inammissibile di intendere la musica. Il pubblico non poteva influenzare le scelte di un compositore; la platea non poteva essere in grado di determinare i percorsi dell'arte; la massa dei fruitori non doveva influire minimamente sulle idee estetiche del creatore.

André Gide, nel 1904, nel suo saggio intitolato *De l'importance du public*, sembrava turbato dalle stesse preoccupazioni. Era soprattutto l'allargamento sempre più esteso del pubblico contemporaneo a stimolare le sue inquietudini. Una folla eccessivamente numerosa, eterogenea, indifferenziata, lo spingeva a dire:

On ne peut pas les flatter en bloc qu'aux endroits les plus communs à tous les hommes.<sup>24</sup>

[Non si può che lusingarli in blocco attraverso i luoghi più comuni a tutti gli uomini.]

Gide, all'inizio del XX secolo, era costretto a contare sull'avvenire; era convinto che l'unico modo per esprimersi liberamente fosse quello di rivolgersi al pubblico del futuro. Il suo atteggiamento non era lontano da quello di Debussy, che diceva:

Je travaille à des choses qui ne seront comprises que par les petits enfants du vingtième siècle.<sup>25</sup>

[Lavoro a cose che saranno comprese solo dai figli del ventesimo secolo.]

Wagner, con il suo tempio di Bayreuth, certamente aveva favorito l'avvicinamento delle masse alla musica. La sua concezione dell'arte come rito religioso aveva portato gli spettatori a recarsi a teatro esattamente come si va ad assistere a una celebrazione liturgica, come si partecipa a un pellegrinaggio. Debussy descriveva inorridito i gadget wagneriani (tovaglette con le iniziali del compositore, piccole miniature del teatro ecc.) che invadevano Bayreuth nel periodo delle rappresentazioni. Era uno dei primi passi verso la nascita del consumismo artistico, dell'apertura alle grandi masse dei segreti dell'arte. Debussy non riusciva ad accettare questo allargamento del pubblico; guardava con preoccupazione

<sup>24</sup> André Gide, *De l'importance du public* (1904), in *Essais critiques*, Paris, Gallimard 1999, p. 431.

<sup>25</sup> C. Debussy, *Correspondance avec Pierre Louÿs*, Paris, José Corti 1945, p. 45.

alla massificazione dei messaggi estetici; restava legato a una concezione elitaria della diffusione dell'arte. Già nel 1887, di ritorno dalla difficile esperienza in Italia seguita alla vittoria del Prix de Rome, aveva scritto al suo vecchio professore Ernest Hébert: «On devrait faire de l'Art pour cinq personnes»<sup>26</sup>. E con il passare del tempo la sua idea era destinata rafforzarsi ulteriormente; nel 1893 scriveva ad André Poniowski:

Vous comprenez donc combien je voudrais, une fois pour toutes, me débarrasser de tous ces gens-là! Pouvoir satisfaire ma grande ambition de faire du théâtre à moi tout seul.<sup>27</sup>

[Voi capite dunque quanto vorrei, una volta per tutte, sbarazzarmi di tutta questa gente! Poter soddisfare la mia grande ambizione di fare teatro per me solo.]

Debussy in queste parole raggiungeva il culmine della sua concezione elitaria, vagheggiando una sorta di solipsismo estetico e ostentando disinteresse nei confronti della figura del destinatario. Si tratta di affermazioni ideali, che difficilmente possono trovare una conferma concreta nell'impostazione di un messaggio estetico. La figura del fruitore è connaturata all'idea stessa di arte e non si dà rappresentazione artistica senza l'intervento di una dimensione ricettiva. Restano però riflessioni interessanti, che esprimono con un'inevitabile forzatura l'esigenza di ristabilire una distanza estetica rispetto all'ascoltatore. Studiare gli scritti di Debussy vuol dire confrontarsi con affermazioni iperboliche, espresse non di rado con l'intenzione di stupire le attese del lettore. Ma un aspetto indiscutibile emerge da queste parole: Debussy riteneva inammissibile l'influenza del fruitore nel percorso che porta alla creazione di un'opera d'arte. Vedremo nel corso di questo lavoro come tale influenza non possa essere completamente trascurata. Non è in discussione, comunque, il legame tra le affermazioni di Debussy e una concezione esclusiva dell'arte, del tutto ostile alla diffusione estesa dei valori estetici. La conferma si incontra molto spesso leggendo i suoi scritti; nel 1903 Debussy scriveva sul «Gil Blas»:

Pour mon humble part, j'ai assisté à des tentatives de diffusion d'art dans le public; j'avoue n'en avoir conservé qu'un souvenir de profonde tristesse.<sup>28</sup>

[Per la mia umile parte, ho assistito a tentativi di diffusione dell'arte presso il pubblico; confesso di averne conservato solo un ricordo di profonda tristezza.]

<sup>26</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 56.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>28</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1971, p. 106.

E nello stesso anno ribadiva:

L'éducation artistique du public me paraît la chose la plus vaine qui soit au monde! A un point de vue purement musical elle est impossible, sinon nuisible! [...] Ce qui me fait craindre qu'une diffusion d'art trop généralisée n'amène qu'une plus grande médiocrité.<sup>29</sup>

[L'educazione artistica del pubblico mi pare la cosa più vana che esista al mondo! Da un punto di vista puramente musicale essa è impossibile, se non addirittura nociva! [...] Il che mi fa temere che una diffusione troppo generalizzata dell'arte non porti che una più grande mediocrità.]

Per Debussy non solo la diffusione dell'arte era un tentativo inutile: poteva addirittura rivelarsi un'operazione dannosa, massificando un fenomeno inadatto a una divulgazione estesa. Ogni intento educativo era assolutamente estraneo alla sua mentalità: la musica, se affidata a un pubblico vasto, non poteva che rischiare di perdere la sua natura inafferrabile, trasformandosi in uno strumento finalizzato a soddisfare le attese più comuni. Charles Malherbe ci ha lasciato questo ritratto della personalità di Debussy:

Il regarde de haut et de loin la banalité qui court vers le succès. Il ne descend pas jusqu'à la foule dont les vulgarités lui répugnent; il s'adresse aux délicats et les attire vers les sommets où il promène sa libre fantaisie.<sup>30</sup>

[Egli guarda dall'alto e da lontano la banalità che corre verso il successo. Non si abbassa fino alla folla, le cui volgarità lo ripugnano; si rivolge ai sensibili e li attira verso le cime ove fa passeggiare la sua libera fantasia.]

Una descrizione che ci trasmette l'immagine di un artista incapace di apprezzare il successo ottenuto presso le grandi folle; la raffigurazione di un compositore straordinariamente attento a selezionare i propri fruitori, proprio come si selezionano i compagni di viaggio per intraprendere un'impresa inarrivabile.

Le affermazioni di Debussy non lasciano dubbi sul suo disprezzo nei confronti delle folle; ma a chi si riferiva precisamente il compositore quando alludeva a un pubblico strettamente elitario?

On devrait pourtant admettre que l'art est absolument inutile à la foule. Il n'est pas davantage l'expression d'une élite – souvent plus bête que cette foule –; c'est de la beauté en puissance qui éclate au moment où il le faut, avec une force fatale et

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>30</sup> François Lesure, *Debussy: une biographie critique*, Paris, Klincksieck 1993, p. 78.

discrète. Mais on ne commande pas plus aux foules d'aimer la beauté, qu'on ne peut déceimment exiger qu'elles marchent sur les mains.<sup>31</sup>

[Si dovrebbe pertanto ammettere che l'arte è assolutamente inutile alla folla. Non è nemmeno l'espressione di un'élite – spesso più stupida di questa folla –; è bellezza in potenza che esplode al momento opportuno, con una forza fatale e discreta. Ma non si può ordinare alle folle di amare la bellezza più di quanto non si possa ragionevolmente esigere che esse camminino sulle mani.]

Queste parole non solo esprimono una condanna netta nei confronti delle folle, ma sembrano portare un'accusa anche verso i piccoli gruppi di fruitori selezionati. Si tratta di una contraddizione rispetto al pensiero espresso nelle precedenti citazioni? Certamente no. Debussy non sopportava nessuna forma di subordinazione, quindi non poteva accettare di sottomettersi né alle esigenze massificate di un pubblico vasto, né a un'élite di spettatori che ascoltava la musica sulla base di una serie di pregiudizi imposti a priori. La sua concezione di élite non si precisava in un gruppo ideologicamente orientato, ma in un insieme di ascoltatori liberi di fruire la musica senza l'intervento di imposizioni o preconetti esterni. L'élite a cui si rivolgeva non era definita da un'ideologia precisa, ma da un'elasticità fruitiva del tutto estranea a ogni forma di costrizione culturale.

Sorprende la straordinaria somiglianza tra le affermazioni di Debussy e le riflessioni che qualche anno dopo sarebbero maturate negli scritti di Theodor Wiesengrund Adorno e Walter Benjamin. Debussy aveva già pienamente intuito i rischi legati all'allargamento dell'arte presso una massa estesa di fruitori; aveva capito che quel fenomeno avrebbe potuto portare alla sottomissione totale dell'artista alle esigenze del pubblico; sentiva con terrore l'avanzamento di quella che Adorno avrebbe chiamato l'industria culturale, la subordinazione dell'arte alle esigenze dell'industria, la condanna della libertà dell'individuo creatore di fronte alle pretese della collettività. Debussy aveva perfettamente intuito i rischi legati alla nascita dell'opera d'arte di consumo e lottò sempre per difendere le sue composizioni da quella tendenza ormai incalzante.

Addirittura la sua lucidità nell'analizzare la cultura contemporanea lo portò ad anticipare di ventitré anni le affermazioni di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica dell'arte. Nel 1913 scriveva:

A une époque comme la notre, où le génie des mécaniques atteint à une perfection insoupçonnée, on entend les œuvres les plus célèbres aussi facilement que l'on prend un bock, ça ne coûte même que dix centimes, comme les balances automatiques. Comment ne pas craindre cette domestication du son, cette magie qui tiendra

<sup>31</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1987, p. 198.

dans un disque que chacun éveillera à son gré. N'y a-t-il pas là une cause de déperdition des forces mystérieuses d'un art qu'on pouvait croire indestructible?<sup>32</sup>

[In un'epoca come la nostra, in cui il genio dei meccanici sta raggiungendo una perfezione insospettata, si possono ascoltare le opere più famose con la stessa facilità con cui si beve un boccale di birra, e non costa nemmeno dieci centesimi, come le bilance automatiche. Come non temere questo addomesticamento del suono, questa magia che si nasconderà in un disco che ognuno potrà riascoltare a suo piacimento. Non è questa una causa di dispersione delle forze misteriose di un'arte che si poteva credere indistruttibile?]

Debussy in queste affermazioni coglieva in pieno i confini del concetto di Aura, come sarebbe stato espresso da Benjamin: quell'apparenza della distanza («Erscheinung einer Nähe»)<sup>33</sup>, che ogni opera d'arte deve conservare nei confronti del proprio fruitore. Debussy sentiva l'esigenza di leggere nell'arte un mistero impenetrabile, un rivestimento indecifrabile, in grado di renderla distante e inarrivabile; riteneva essenziale il mantenimento di un distacco estetico tra l'opera d'arte e il suo fruitore. La percezione del fenomeno artistico per lui non poteva realizzarsi in maniera agevole e immediata: necessitava di un ostacolo, di un distanziamento in grado di definire l'unicità e l'inarrivabilità del fenomeno artistico. L'apologia di Debussy era esattamente rivolta verso quell'*hic et nunc* dell'opera d'arte, che Benjamin avrebbe dichiarato in crisi tre decenni dopo: quel livello intangibile, immateriale dell'oggetto artistico, che stava per essere definitivamente travolto da un diffusione consumistica.

Debussy considerava la musica un'arte naturalmente misteriosa, incapace di piegarsi alle esigenze della massa; non poteva ancora sviluppare teorie articolate e strutturate come quelle di Benjamin: i tempi non erano ancora maturi. Ma le sue affermazioni denotano la chiara intuizione del concetto di Aura:

Ne croyez-vous pas qu'il faudrait mieux garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre "pénétrable" à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme de vieilles comédiennes?<sup>34</sup>

[Non credete che sarebbe meglio adottare un atteggiamento più riservato, e conservare un po' di quel mistero che si finirà per rendere "penetrabile" a forza di chiacchiere, di pettegolezzi, ai quali gli artisti si prestano come vecchie commedianti?]

<sup>32</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971) cit., p. 233.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften* (1936), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1982, V, p. 560.

<sup>34</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di F. Lesure – D. Herlin, Paris, Gallimard 2005, p. 945.

Era l'impenetrabilità dell'opera d'arte a essere in cima alle preoccupazioni di Debussy. Egli provava un senso di profonda inquietudine all'idea di divulgare i segreti dell'arte: perdendo la sua componente misteriosa, l'arte avrebbe perso uno dei suoi tratti distintivi. Per questo il suo ideale artistico era fondamentalmente di impostazione esoterica:

Vraiment la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau de gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche! [...] Je propose la fondation d'une Société d'Esotérisme Musical.<sup>35</sup>

[Davvero la musica avrebbe dovuto essere una scienza ermetica, custodita da testi dall'interpretazione astrusa e difficilissima, in modo da scoraggiare quel gregge di persone che se ne serve con la disinvoltura con cui si tira fuori un fazzoletto di tasca! [...] Io proporrei sul serio di fondare una Società di Esoterismo Musicale.]

Il rifugio della musica, per Debussy, consisteva proprio nella conservazione della sua componente impenetrabile, del suo simbolismo ermetico. Solo uno sforzo dell'ascoltatore poteva garantire la corretta fruizione e comprensione dei meccanismi musicali; e tale sforzo era reso possibile solo da un'arte inaccessibile alle masse.

### Dentro all'élite

Non è facile dire quali fossero gli ascoltatori che rimanevano fuori dall'élite idealmente selezionata da Debussy. A parlarne era Monsieur Croche, lo pseudonimo con cui Debussy amava firmarsi nelle sue recensioni, un personaggio la cui fonte va molto probabilmente ricercata nel Monsieur Teste di Paul Valéry. Egli si proclamava «antidilettante»<sup>36</sup>, ma quest'espressione non mirava a formulare un'accusa nei confronti di quegli ascoltatori che andavano al concerto senza avere la competenza necessaria per comprendere i meccanismi tecnico-compositivi; lo stesso Monsieur Croche non usava mai termini specialistici per descrivere la musica: ne parlava come si parla di un quadro, con riferimenti cromatici e immagini indefinite; non aveva la competenza, né la volontà di parlare di musica con la precisione di un analista. I dilettanti contro cui si scagliava non erano quegli ascoltatori che si muovevano sulla partitura senza comprenderne a fondo

<sup>35</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 86.

<sup>36</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 49.

i meccanismi; oggetto del suo disprezzo erano piuttosto coloro che non avevano la sensibilità necessaria per accedere alla natura esoterica dell'arte, che andavano a teatro unicamente per assecondare una moda a cui non potevano sottrarsi. Debussy filtrava attraverso Monsieur Croche la sua accusa nei confronti di quel tipo di fruitore che disprezzava; si appoggiava al personaggio frutto della sua immaginazione per denunciare un'attitudine che non riusciva ad accettare:

Avez vous remarqué l'hostilité d'un public de salle de concert? Avez vous contemplé ces faces grises d'ennui, d'indifférence, ou même de stupidité? [...] Ces gens, monsieur, ont toujours l'air d'être des invités plus ou moins bien élevés: ils subissent patiemment l'ennui de leur emploi.<sup>37</sup>

[Avete notato l'ostilità del pubblico di una sala da concerto? Avete visto queste facce grigie di noia, di indifferenza, o addirittura di stupidità? [...] Queste persone, signore, hanno sempre l'aria di essere degli invitati più o meno beneducati: subiscono con pazienza la noia del loro ruolo.]

In Francia si parlava di dilettanti fin dal 1820, come sottolinea James Johnson<sup>38</sup> nel suo libro sulla storia dell'ascolto musicale a Parigi nell'Ottocento: una categoria senza dubbio esclusiva, che si riteneva l'unica depositaria dei veri valori artistici; i *vrais connaisseurs* che osservavano con disprezzo il fraintendimento estetico delle grandi platee. La loro condizione nasceva dall'esigenza di aggrapparsi ad alcuni privilegi, che il mondo della borghesia doveva a tutti i costi ritagliarsi all'interno della nuova società; e uno di questi privilegi coincideva proprio con la capacità di andare a teatro sfoggiando la giusta attitudine, quella *bonne manière* che le classi meno agiate non potevano e non dovevano assolutamente raggiungere. I ceti dominanti dell'*Ancien régime* non avevano avuto bisogno di crearsi questi fossati difensivi; bastava il nome a segnare i confini di una netta demarcazione sociale. I dilettanti invece erano il riflesso mondano di una classe alla ricerca di privilegi: il silenzio in sala, l'estatica contemplazione del messaggio artistico, la posa snob di una classe costretta a lottare per garantirsi una posizione solidamente privilegiata.

Il modo di ascoltare dei dilettanti, posto in questi termini, non sembrerebbe del tutto estraneo a quel procedimento elitario che abbiamo imparato a identificare con l'ideologia debussysta. Eppure Monsieur Croche era antidilettante; all'inizio del Novecento il mondo dei dilettanti gli pareva del tutto inadeguato alle esigenze della musica contemporanea. Di quelle élites, che osservavano

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>38</sup> James H. Johnson, *Listening in Paris*, Berkeley, University of California Press 1995, pp. 193-5.



con sufficienza attraverso le loro sottili lorgnette la vita concertistica parigina, Debussy non poteva sopportare le sofisticazioni inutili, i preconconcetti con cui si accompagnavano a teatro, quell'esigenza di trovare nello spettacolo musicale le automatiche soddisfazioni ad alcune attese maturate a priori: l'incanto per il virtuosismo vocale e strumentale, l'idolatria degli interpreti più alla moda, quell'atteggiamento estatico e contemplativo che anima chi si abbandona mollemente ai piaceri dell'arte.

Il visionario Sar Péladan, esponente di punta della dottrina rosacrociana nella Parigi di fine Ottocento (uno degli ordini esoterici che più affascinò la sensibilità di Debussy), manifestava lo stesso disgusto nei confronti dei dilettanti:

Le dilettante, outre qu'il est médiocre, puisque son âme sans chaleur ne s'enflamme jamais, incarne la sénilité d'un temps; c'est l'égoïsme dans un domaine où rien n'existe que les Moi colossaux du passé; c'est la fourmie, le ciron disant: "Moi aussi, je suis un microcosme"; c'est le bourgeois transporté dans la sphère de l'idéal et savourant les chef-d'œuvres avec gourmandise, au lieu de les contempler comme on prie; [...] le dilettante c'est le bourgeois devenu épateur, le malin rentier qui, prenant sa revanche sur les charges de Daumier, avec plus de louis, se paye les dernières consciences et ruine, par sa protection intentionnelle, l'art véritable.<sup>39</sup>

[Il dilettante, oltre a essere mediocre, visto che il suo animo senza calore non si infiamma mai, incarna la senilità di un tempo; è l'egoismo in un terreno in cui non esiste niente al di fuori degli Io colossali del passato; è la formica, l'acaro che dice: "Anch'io sono un microcosmo"; è il borghese trasportato nella sfera dell'ideale e che assapora i capolavori con golosità, invece di contemplarli come si dovrebbe; [...]] il dilettante è il borghese divenuto sorprendente, il malvagio possidente che, prendendo la sua rivincita sulle cariche di Daumier, con qualche luigi si paga le ultime coscienze e rovina, con la sua protezione intenzionale, la vera arte.]

Quell'élite era il riflesso di un ego sproporzionato, qualcosa che spostava l'attenzione dell'evento artistico dal suo oggetto principale, una forzatura della società che stentava a trovare una spiegazione di fronte alla pura essenza dello spettacolo musicale. Debussy si trovava costretto a rifugiarsi nella selezione di un pubblico elitario del tutto immaginario, estraneo alle mode e ai preconconcetti, ma in grado di confrontarsi con i segreti esoterici dell'arte. L'élite a cui si rivolgeva, quindi, non era un gruppo preciso di individui, ma un'entità ideale, un'utopia tristemente consapevole. L'unico modo per sfuggire a quella situazione insopportabile era quello di rifugiarsi nell'ideale affermazione di valori artistici puri:

<sup>39</sup> Sar Péladan, *L'art idéalistique et mystique*, Paris, Chamuel 1894, pp. 229-30.

Quelle beauté la musique toute seule, celle qui n'est pas un parti pris, une recherche pour étonner les soi-disants dilettantes.<sup>40</sup>

[Che bellezza la musica da sola, quella che non è un partito preso, una ricerca per stupire coloro che si definiscono dilettanti.]

Il rifiuto dei dilettanti portava Debussy a tentare di concepire l'arte in una dimensione indipendente, libera da ogni forma di influenza esterna. Naturalmente si trattava di un'utopia, di un tentativo squisitamente ideale di snaturare i percorsi dell'arte. La presenza del fruitore non può essere mai trascurata nella trasmissione di un messaggio estetico, e le stesse parole di Debussy, celebrando la grandezza di un'arte pura, priva di condizionamenti esterni, in realtà svelano un'influenza innegabile esercitata proprio dalla figura del fruitore: per cercare di emarginare un certo tipo di pubblico occorre tenere in considerazione le sue attese, e questo si ripercuote anche sulle scelte estetiche del compositore. Debussy si illudeva di potersi liberare delle influenze dettate dai destinatari della sua arte, ma si trovava costretto a confrontarsi continuamente con il loro orizzonte d'attesa.

Il conflitto contro i dilettanti non prevedeva alcuna lotta alla ricerca della comunicabilità e diffusione dell'arte. Quella fetta di pubblico doveva essere allontanata dalla musica, non convertita alla corretta fruizione del messaggio estetico. E nello stesso tempo ogni intento educativo era completamente estraneo agli interessi di Debussy:

Essayer d'habituer ses contemporains au sublime c'est pur métier de dupe.<sup>41</sup>

[Provare ad abituare i propri contemporanei al sublime è un puro lavoro da vittime].

Debussy non tentava nemmeno di intraprendere un cammino di formazione. La sua concezione dell'arte si rifugiava nella selezione ideale di un pubblico elitario come categoria circoscritta di una fruizione irrealizzabile nel presente.

Ma chi era degno allora di accedere a quell'élite? Debussy scriveva: «Il suffit que la Musique force les gens à écouter»<sup>42</sup>, e altrove: «Le public, habitué à être ému par des moyens aussi faux que grandiloquents, n'a pas compris tout de suite qu'on ne lui demandait qu'un petit effort»<sup>43</sup>. A suo modo di vedere, il

<sup>40</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 356

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>42</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 586 (Basterebbe che la Musica costringesse le persone ad ascoltare).

<sup>43</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 247 (Il pubblico, abituato a essere commosso con mezzi tanto falsi quanto magniloquenti, non ha immediatamente compreso che non gli si chiedeva che un piccolo sforzo).

pubblico contemporaneo non era ancora pronto ad andare verso l'arte, a sforzarsi di reagire alle suggestioni estetiche, senza accettarle incondizionatamente: «Je fais un art un peu abscons et qui demande à ce que l'on aille vers lui»<sup>44</sup>.

Ma in che cosa consisteva quel «petit effort» che Debussy domandava ai fruitori delle sue composizioni? Si trattava di un atteggiamento sconosciuto al pubblico contemporaneo. Oggi, con buona pace di Wackenroder, Hoffmann e Bessler<sup>45</sup>, credo che non si possa trascurare lo sforzo necessario – in età moderna come nell'Ottocento – per immaginare il mondo fantastico di Schumann, o per fruire il teatro di Wagner e collegare la complessa rete di corrispondenze definita dalla trama dei *Leitmotive*. In che cosa consisteva allora la reazione che Debussy riteneva necessaria per esercitare una corretta fruizione della sua musica? Quali erano le categorie che non riusciva ad accendere nel pubblico contemporaneo? In che modo il pubblico doveva andare verso l'opera d'arte ascoltata?

Debussy, quando parlava di ascolto attivo, alludeva a un atteggiamento innovativo, inesplorato; non poteva quindi riferirsi a quell'analisi strutturale e linguistica che l'Ottocento aveva già ampiamente indagato; evidentemente erano altre le categorie del processo fruitivo che egli intendeva rendere attive.

### L'ascolto immaginativo libero

In cima agli interessi di Debussy certamente c'era il problema dell'immaginazione. Sul piano della creazione artistica tale categoria era per Debussy uno degli strumenti più potenti nelle mani del compositore: la capacità di immaginare l'arte e quindi di darle forma attraverso i mezzi offerti dalla composizione gli appariva come uno degli aspetti più interessanti da indagare nella figura di un musicista. Nel 1901, riflettendo sul «Gil Blas» a proposito dei criteri adottati da una commissione di Conservatorio per giudicare i candidati, scriveva:

Qu'on leur donne, si l'on y tient absolument, un certificat de hautes études, mais pas un certificat d'imagination, c'est inutilement grotesque.<sup>46</sup>

[Che si dia loro, se vi si tiene assolutamente, un certificato di studi superiori, ma non un certificato d'immaginazione, è inutilmente grottesco.]

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 68 (Faccio un'arte un po' astrusa, che richiede che le si vada incontro).

<sup>45</sup> Heinrich Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it. M. Giani, Bologna, il Mulino 1993 (ed. orig. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag 1959), pp. 85-100: «L'ascolto passivo dei romantici».

<sup>46</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 56.

Egli riteneva non solo importante, ma addirittura necessario valutare in un artista la sua capacità di immaginazione. Non è facile cercare di chiarire che cosa egli intendesse esprimere accostando questo termine alla fase creativa di un'opera musicale. Senza dubbio, prima di poter avanzare qualsiasi definizione, occorre riflettere sull'altro luogo deputato all'immaginazione nell'ambito dei percorsi seguiti dall'arte: il livello della fruizione. L'alto interesse manifestato da Debussy nei confronti della capacità dell'artista di dar sfogo alla propria immaginazione trova difatti una corrispondenza evidente anche nella discussione dei meccanismi ricettivi.

Molto spesso le descrizioni apportate da Debussy all'ascolto della musica fanno leva sulla pregnanza dei processi immaginativi. Nel 1910, durante un viaggio a Budapest, egli ebbe l'occasione di incontrare un musicista locale, che si distingueva soprattutto per le sue doti di improvvisatore al violino; quest'artista si chiamava Radics e colpì molto Debussy per la sua straordinaria capacità di stimolare l'immaginazione dei suoi ascoltatori:

En entendant Radics, l'endroit où l'on est disparaît... On respire l'odeur des forêts; on entend le bruit des sources; et c'est aussi la confidence mélancolique d'un cœur qui souffre, ou qui rit, presque dans le même instant.<sup>47</sup>

[Ascoltando Radics, il luogo in cui ci si trova sparisce... Si respira l'odore delle foreste; si ascolta il rumore delle fonti; e vi è anche la confidenza malinconica di un cuore che soffre, o che ride, quasi nello stesso istante.]

In Radics Debussy vedeva l'artista capace di produrre immagini attraverso i suoni, riuscendo addirittura a materializzare nell'ascoltatore l'impressione di essere altrove rispetto al luogo dell'esecuzione: la sua musica sapeva riprodurre l'emozione del viaggio in uno spazio e in un tempo esistenti solo nella sfera dell'immaginazione.

Tra i compositori contemporanei, Debussy individuava in Albéniz il miglior interprete di questa modalità di concepire l'arte, l'inventore di immagini sonore scintillanti, l'artista in grado di trasformare un'esperienza musicale in un viaggio immaginario:

*Eritaña*, du quatrième cahier d'*Iberia*, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 1361.

<sup>48</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 251.

[*Eritaña*, dal quarto quaderno di *Iberia*, è la gioia dei mattini, l'incontro propizio in una locanda in cui il vino è fresco. Una folla incessantemente mutevole passa tra scoppi di risate, scanditi da sonagli dei tamburi baschi. Mai la musica ha attinto a impressioni così diverse, così colorate. Gli occhi si chiudono come abbagliati per aver contemplato troppe immagini.]

Debussy era incantato dalla straordinaria capacità di Albéniz di evocare immagini attraverso la musica: secondo lui solo i grandi compositori erano in grado di assolvere a tale funzione, piegando l'arte dei suoni a riprodurre nella mente dell'ascoltatore percorsi di immagini. Ma in che modo egli riteneva opportuno stimolare nell'ascoltatore i riflessi dell'immaginazione? L'interesse di Debussy era rivolto verso la riproduzione musicale di immagini ben definite, o piuttosto verso la stimolazione libera della memoria del fruitore?

Alcune affermazioni avanzate da Debussy sull'estetica di Wagner possono aiutarci a fare chiarezza su questo punto. Wagner, erigendo Bayreuth, aveva creato un tempio di pellegrinaggio, che alla fine dell'Ottocento continuava a stimolare l'interesse del pubblico francese. La sua diffusione in Francia stava per iniziare a essere avvertita come una presenza invadente, fortemente limitativa per lo sviluppo della cultura locale. Debussy naturalmente non rimase immune al fascino del teatro wagneriano; partecipò inizialmente ad alcuni pellegrinaggi entusiastici; ma l'infatuazione non tardò a ridimensionarsi.

Wagner aveva portato alle estreme conseguenze l'idea di Arte-religione, dando concretezza a un ideale proposto da Hoffmann su un piano squisitamente teorico. Bayreuth era diventato il tempio del rito wagneriano e il pubblico di Wagner si era trasformato in una folla di fedeli pronta ad assistere a una liturgia rigorosamente codificata. Il pubblico delle rappresentazioni wagneriane si recava a teatro disposto ad accogliere un messaggio artistico accuratamente dogmatizzato dal suo compositore.

Debussy progressivamente arrivò a maturare un'insofferenza profonda nei confronti di quel modo di concepire il rapporto con il pubblico. Era esattamente quella la forma di fruizione dell'arte che non poteva accettare. L'uso del *Leitmotiv*, ad esempio, era per Debussy uno strumento insopportabile inventato da Wagner per limitare la libertà fruitiva del suo spettatore:

Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevera un jour toute l'inutilité. Que, pour des raisons particulières, il ait fondé le 'leitmotiv guide' à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition c'est parfait, et cela lui permettait d'aller plus vite.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 41.

[Wagner ci ha lasciato diverse formule per adattare la musica al teatro, di cui un giorno si capirà tutta l'inutilità. Che egli, per ragioni particolari, abbia fondato il "leitmotiv-guida" a uso di coloro che non sanno trovare la loro strada all'interno di una partitura è perfetto, e gli ha permesso di andare più veloce.]

Gli ascoltatori che non sapevano trovare la loro strada nella partitura erano esattamente quelli che Debussy allontanava dall'élite, coloro che aspettavano l'arte senza andarle incontro, coloro che cercavano una guida a cui aggrapparsi.

Stefan Jarocinski coglie in profondità l'importanza di queste riflessioni; la sua analisi estetica valuta con attenzione il livello di insofferenza provato da Debussy nei confronti della trasparenza del simbolismo di Wagner:

Dépourvus de toute ambiguïté les symboles wagnériens n'étaient pour Debussy qu'une traduction de phrases verbales, une distraction intellectuelle bon marché pour un auditeur au goût peu difficile. Ne l'obligeant pas à un effort d'imagination, ils ne lui permettaient pas non plus de connaître la vraie valeur d'une expérience esthétique de quelque profondeur.<sup>50</sup>

[Spogliati di ogni ambiguità, i simboli wagneriani non erano per Debussy che una traduzione di frasi verbali, una distrazione intellettuale a buon mercato per un ascoltatore dal gusto non troppo difficile. Non obbligandolo a uno sforzo dell'immaginazione, non gli permettevano neppure di conoscere il vero valore di un'esperienza estetica di una certa profondità.]

Jarocinski centra il cuore del problema; coglie l'importanza per Debussy di spingere l'ascoltatore ad attivare la categoria dell'immaginazione. La musica, per il compositore, non poteva e non doveva tentare di suscitare immagini codificate: doveva instaurare una distanza estetica con la figura del fruitore, stimolandolo a uno sforzo dell'immaginazione.

Prétendre que telle succession d'accords représentera tel sentiment, telle phrase, un quelconque personnage est un jeu d'antropométrie assez inattendu.<sup>51</sup>

[Pretendere che quella successione di accordi rappresenti quel sentimento, quella frase, un personaggio qualsiasi è un gioco di antropometria alquanto insolito].

Le riflessioni dedicate da Debussy all'arte di Wagner ci aiutano a far luce sulla fisionomia del suo ascoltatore ideale, ci consentono di scoprire quali categorie egli mirasse ad attivare nei fruitori delle sue opere; le sue parole dedicate alla

<sup>50</sup> Stefan Jarocinski, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Editions du Seuil 1970, p. 116.

<sup>51</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., pp. 41-2.

fruizione dell'Arte-religione ci svelano quale fosse l'aspetto che Debussy non accettava del teatro wagneriano:

Je sais bien que l'Art Religion était une des idées favorites de Wagner, et qu'il avait raison, cette formule étant l'unique, pour aliéner et retenir l'imagination du public.<sup>52</sup>

[So bene che l'Arte-religione era una delle idee favorite di Wagner, e che egli aveva ragione, essendo questa l'unica formula per alienare e trattenere l'immaginazione del pubblico.]

Debussy condannava quegli atteggiamenti dell'estetica di Wagner che tendevano a limitare e contenere l'immaginazione del pubblico. A Bayreuth gli ascoltatori assistevano allo svolgimento di un rito, erano portati per mano da una serie di elementi guida, quelli che Mahler avrebbe definito «indicazioni stradali»<sup>53</sup>. Tutto questo a Debussy sembrava un limite imposto alle potenzialità immaginative del fruitore. Le sue riflessioni dedicate a Wagner ci aiutano a rispondere alla domanda sui cui si era chiuso il paragrafo precedente; Debussy si auspicava di attivare nella fruizione dei suoi ascoltatori proprio quella categoria che gli sembrava congelata dalle idee estetiche di Wagner: l'immaginazione intesa come capacità di fruire liberamente il fatto estetico, al riparo da limitazioni imposte a priori.

Baudelaire qualche anno prima aveva letto in maniera totalmente rovesciata il rapporto impostato da Wagner con il fruitore. A differenza di Debussy, egli ammirava la capacità di alcuni compositori di trasmettere attraverso la musica immagini precise:

Ora, se noi per un momento prescindiamo dall'aiuto che possono fornire la visione scenica, la scenografia, il fatto che i personaggi del dramma si incarnino in persone reali, e anche il testo cantato, rimane incontestabile il fatto che più la musica è espressiva, più rapida e sicura è la suggestione, e più forte è la possibilità che ascoltatori sensibili concepiscano impressioni parallele a quelle che hanno ispirato il musicista.<sup>54</sup>

Queste impressioni parallele erano esattamente quelle che Debussy non riusciva a sopportare, gli strumenti finalizzati a produrre una fruizione automaticamente codificata dell'opera musicale. Egli si rifiutava di accettare il parallelismo tra reazioni espresse da ascoltatori diversi.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>53</sup> C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, trad. it. L. Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia 1988 (ed. orig. *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter 1978), p. 147.

<sup>54</sup> Charles Baudelaire, *Richard Wagner*, trad. it. L. Merlini, Firenze, Passigli 1983 (ed. orig. *Richard Wagner*, «Revue européenne», 1861), p. 38.

In un certo senso sorprende l'ammirazione manifestata da Baudelaire nei confronti di quell'atteggiamento artistico; la sua estetica era decisamente indirizzata verso la celebrazione di simboli indecifrabili, in grado di instaurare corrispondenze misteriose nella soggettività dell'inconscio. Evidentemente per Baudelaire la musica, nella sua propensione verso il mondo dell'ineffabile, era rivestita di un simbolismo congenito, che poteva solo essere attenuato dalla precisazione di riferimenti extramusicali universalmente condivisi.

Le riflessioni che egli dedica all'Ouverture del *Lohengrin* contribuiscono a chiarire il suo pensiero sui procedimenti immaginativi prodotti dalla musica di Wagner. Baudelaire prende difatti in considerazione quattro descrizioni del brano: il programma illustrativo distribuito al Théâtre des Italiens la sera del 9 febbraio 1860 (in occasione di un concerto sinfonico durante il quale fu presentata in anteprima l'Ouverture del *Lohengrin*), la sua descrizione, quella di Liszt, e infine quella di Berlioz.

Alla metodologia presentata da Baudelaire verrebbe da obiettare la scelta di un brano musicale privo di riferimenti extramusicali espliciti; ma bisogna tenere in considerazione l'usanza dell'epoca di applicare alle opere sinfoniche descrizioni ricche di riferimenti extramusicali. La sera del 9 febbraio 1860 l'Ouverture del *Lohengrin* venne presentata corredata di un'articolata nota illustrativa, che sostanzialmente applicava un programma letterario a un brano puramente strumentale. Questo significa che le reazioni immaginative degli ascoltatori non erano del tutto libere, come accade nella fruizione della musica assoluta, ma influenzate dal programma accostato al brano. L'indagine di Baudelaire è quindi condotta su un repertorio perfettamente allineato alle espressioni più comuni della musica a programma.

L'obiettivo delle sue indagini è dichiarato con le parole seguenti:

Il lettore ha capito a che cosa miriamo: dimostrare che la grande musica suggerisce idee analoghe in menti differenti. D'altra parte qui non sarà fuori luogo ragionare a priori, senza analisi e confronto; giacché questo sarebbe davvero sorprendente, che i suoni non potessero suggerire il colore, che il colore non potesse dare l'idea di una melodia e che suono e colore non fossero in grado di trasmettere delle idee.<sup>55</sup>

Baudelaire vedeva nella grande musica uno straordinario potere suggestivo, in grado di attingere a un patrimonio di immagini condivise da tutti gli ascoltatori di una sala da concerto. La produzione di Wagner, secondo lui, raggiungeva il culmine di questo ideale, riuscendo a produrre un parallelismo molto fedele tra le reazioni dei fruitori. Dopo aver confrontato le descrizioni prese in esame, Baudelaire conclude:

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 43.



È importante prestare attenzione alle somiglianze. Anche se fossero poco numerose costituirebbero ugualmente una prova; ma per fortuna esse sono abbondanti e più che sufficienti. In tutte e tre le fantasie troviamo espressa la sensazione di beatitudine spirituale e fisica; di isolamento; di contemplazione di qualcosa di infinitamente grande e bello; di una luce intensa che rallegra occhi e animo fino al deliquio; e infine la sensazione di uno spazio che si estenda oltre i confini concepibili. Nessun musicista raggiunge la stessa capacità di Wagner nel dipingere spazio e profondità, sia materiali che spirituali.<sup>56</sup>

In queste parole il linguaggio wagneriano sembra il riflesso della volontà di esprimere immagini universali, in grado di indirizzare con precisione una tendenza collettiva. Ma mentre Baudelaire individuava in questo atteggiamento un fattore positivo, in grado di realizzare le massime capacità espressive della musica, Debussy vi leggeva una grave limitazione all'immaginazione del fruitore, un vincolo opprimente imposto dalla figura del compositore. Limitare l'immaginazione per Debussy significava compromettere l'efficacia di una rappresentazione artistica. Per questo è molto probabile che l'ascoltatore contro il quale egli si scagliava fosse quello che non produceva uno sforzo a livello dell'immaginazione. Tutta la musica radicata negli stilemi offerti dalla tradizione in realtà gli appariva un fattore fortemente limitativo per la libertà del fruitore:

Debussy comprenait mieux qu'aucun des compositeurs contemporains (avant Stravinsky) que l'expression traditionnelle, rebattue et usée, ne permettait pas de saisir la diversité du monde transformé, qu'elle avait cessé d'être un élément stimulant l'imagination de l'auditeur vers un effort, vers un envol créateur.<sup>57</sup>

[Debussy capiva meglio di qualsiasi altro compositore coevo (prima di Stravinskij) che l'espressione tradizionale, frusta e abusata, non permetteva di cogliere la diversità del mondo trasformato, che essa aveva cessato di essere un elemento in grado di stimolare l'immaginazione dell'ascoltatore verso uno sforzo, verso uno slancio creativo.]

Jarocinski ci aiuta a capire quale fosse lo sforzo che Debussy richiedeva al suo fruitore: il raggiungimento della libertà dell'immaginazione. Questa era la categoria che egli si auspicava di attivare attraverso la diffusione delle sue composizioni; in questo consisteva quel «petit effort»<sup>58</sup> che il pubblico contemporaneo non riusciva a fare per assimilare la sua musica. Debussy aveva perfettamente capito che il futuro della musica risiedeva nella sollecitazione dei meccanismi immaginativi:

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>57</sup> S. Jarocinski cit., p. 122.

<sup>58</sup> Cfr. p. 15.

La force avec laquelle elle agit sur l'imagination et éveille l'émotion vient de cet acte indescriptible de la conscience humaine créant à l'aide de cette matière une réalité qui, sans cet acte, n'existerait pas.<sup>59</sup>

[La forza con cui agisce sull'immaginazione e desta l'emozione proviene da questo atto indescrivibile della coscienza umana che crea, supportata da questa materia, una realtà che, senza quest'atto, non esisterebbe.]

Jarocinski vede in questo atteggiamento un rapporto esplicito con l'estetica espressa da Balzac nella *Comédie humaine*; ma Debussy, in realtà, con questa maturazione di pensiero chiudeva definitivamente i conti con l'Ottocento e si rivolgeva al nuovo secolo, riflettendo su quelle categorie che sarebbero diventate essenziali nello sviluppo della musica del Novecento. Non a caso sarebbe stata proprio l'immaginazione a divenire protagonista dell'attività fruitiva necessaria, secondo Adorno, per avvicinarsi alla *Neue Musik*:

La nuova musica, indipendentemente dalle diverse tendenze cui appartiene, non ammette quella passiva sensazione di benessere, che erroneamente ci si attende dalla musica tradizionale. L'esigenza di un comportamento attivo da parte del fruitore, in luogo di un atteggiamento passivamente culinario, coincide con uno dei suoi desiderata essenziali [...] è un'attività silenziosa, immaginativa, propria di ciò che Kierkegaard chiamava l'orecchio speculativo.<sup>60</sup>

Debussy aveva già perfettamente capito quale sarebbe stata la direzione dell'arte nel nuovo secolo, aveva lucidamente intuito quale rapporto si sarebbe creato nei confronti del fruitore. Doveva però fare i conti con un pubblico ancora totalmente impreparato a seguire gli orientamenti estetici delle sue composizioni.

### L'immaginazione secondo Debussy

A che cosa si riferiva Debussy quando parlava di immaginazione? Molto spesso tale termine compare nelle sue riflessioni, riferito sia al livello poetico che a quello esteso della comunicazione artistica. A proposito del rapporto tra la musica e il suo potere descrittivo Debussy nel 1902 scriveva:

<sup>59</sup> S. Jarocinski cit., p. 124.

<sup>60</sup> Theodor W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. G. Manzoni, Torino, Einaudi 1969 (ed. orig. *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1963), p. 43.

Il n'y a plus imitation directe, mais transposition sentimentale de ce qui est 'invisible' dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur des arbres? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclanche l'imagination?<sup>61</sup>

[Non c'è più imitazione diretta, ma trasposizione sentimentale di ciò che è "invisibile" nella natura. Si può rendere il mistero di una foresta misurando l'altezza degli alberi? E non è piuttosto la sua profondità insondabile a liberare l'immaginazione?]

Tali affermazioni sembrano esprimere un legame diretto tra la profondità insondabile della natura e la libertà dell'immaginazione; sono parole che avvicinano i misteri imponderabili del mondo esterno al potere immaginativo racchiuso nel messaggio musicale. L'immaginazione cui fa riferimento Debussy non sembra affatto una raffigurazione di immagini fedelmente descrittiva, ma una categoria della psiche che riflette un livello profondo, attingendo agli strati più nascosti della mente umana.

La formula con cui egli era solito definire la sua musica manifesta una parentela evidente con l'estetica simbolista:

Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.<sup>62</sup>

[Volevo per la musica una libertà che essa possiede forse più di qualsiasi altra arte, non essendo destinata a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alle corrispondenze misteriose tra la Natura e l'Immaginazione.]

Difficile non cogliere in queste parole un riferimento a Baudelaire e al suo sonetto *Correspondances*: quella di Debussy è una dichiarazione estetica che non nasconde il fascino provato nei confronti dei simboli indecifrabili che legano l'uomo alla realtà, quei parallelismi sinestesici che mettono a confronto l'esperienza con la natura, creando corrispondenze misteriose, indagabili solo in una dimensione inconsapevole. Proprio quell'«audelà» che Mallarmé cercava di materializzare attraverso le più imprevedibili combinazioni di parole, in un'inevitabile convergenza di intenti tra musica e poesia:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'audelà magiquement

<sup>61</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1897) cit., p. 96.

<sup>62</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971) cit., p. 62.

produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de communication matérielle avec le lecteur, comme les touches du piano.<sup>63</sup>

[Io faccio Musica, e chiamo così non quella che si può ottenere dall'accostamento eufonico delle parole, questa prima condizione va da sé; ma l'aldilà prodotto magicamente da alcune disposizioni della parola, ove questa non resti che allo stato di comunicazione materiale con il lettore, come i tasti del pianoforte.]

Debussy alludeva a qualcosa di molto simile, quando rifletteva sul concetto di immaginazione. È inutile ricordare quali fermenti stessero maturando a Vienna proprio in quegli anni; nello stesso periodo, però, anche a Parigi si stava diffondendo un notevole interesse nei confronti delle prime opere psicanalitiche. Nel 1908 tutti i periodici del tempo dedicarono molto spazio alla recensione di un testo di Albert Bazaillas<sup>64</sup>, intitolato *La musique et l'incoscient*. Negli stessi anni Proust stava indagando il problema, riflettendo sui percorsi imprevedibili della *mémoire involontaire*. Debussy non rimase certo indifferente di fronte a quell'ondata di interesse nei confronti dell'analisi della mente umana. Le sue riflessioni sulla musica e sull'immaginazione sembrano proprio alludere a quei meccanismi indecifrabili che regolano i rapporti tra l'uomo e la natura: stando alle sue idee, la musica doveva essere lo strumento in grado di riprodurre le corrispondenze insondabili che legano la realtà all'esperienza; e per raggiungere quest'obiettivo doveva appoggiarsi all'immaginazione, intesa come specchio concretamente percepibile di un movimento nascosto in una dimensione inconsapevole.

Questo modo di leggere l'arte inevitabilmente amplifica la soggettività delle reazioni, mettendo in risalto la variegata molteplicità delle impressioni suscitate dalla musica. Le composizioni di Debussy, come già rilevato da Jankélévitch<sup>65</sup> e Bartoli<sup>66</sup>, escludono ogni coinvolgimento soggettivo dell'io, emarginando decisamente il peso della figura umana; agiscono in profondità sulla psiche del fruitore favorendo la manifestazione di reazioni imprevedibili, radicate nell'individualità inconsapevole di ogni singolo atteggiamento fruitivo.

Debussy era profondamente attratto da tutto ciò che produce molteplici risvolti sul livello dell'esperienza; nel 1911, a una domanda di Henry Malherbe sul senso della musica, rispondeva:

<sup>63</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris, Gallimard 1945, p. 807.

<sup>64</sup> Albert Bazaillas, *La musique et l'incoscient*, Paris, Alcan 1908.

<sup>65</sup> Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière 1968, p. 91: «Le contact avec le réel est plus direct encore en l'absence de l'homme» (Il contatto con il reale è ancor più diretto in assenza dell'uomo).

<sup>66</sup> Jean-Pierre Bartoli, *Retorica e narrativa musicali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, 5 voll., Torino, Einaudi 2004, IV, p. 796: «l'elemento umano è totalmente assente da tutta la sua musica strumentale».

Qui connaît le secret de la composition musicale? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous des multi-  
ples impressions. Et tout à coup sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical.<sup>67</sup>

[Chi conoscerà il segreto della composizione musicale? Il rumore del mare, la curva dell'orizzonte, il vento tra le foglie, il verso di un uccello sollevano in noi im-  
pressioni multiformi. E improvvisamente, senza che nulla lo stimoli, uno di questi ricordi si espande al di fuori di noi e si esprime in linguaggio musicale.]

La musica per Debussy consisteva nella convergenza di una serie di impressioni mutevoli. Sulla fruizione dell'ascoltatore non poteva che trasferirsi questo complesso sistema di corrispondenze, determinando reazioni imponderabili, libere di seguire percorsi autonomi. Parlando nel 1908 a Jacques Durand delle sue *Images* per orchestra, Debussy accennava alla volontà di realizzare qualcosa di nuovo, "realtà" rigorosamente al plurale, in grado di esprimere la categoria del molteplice:

J'essaie de faire 'autre chose' – en quelque sorte, des réalités.<sup>68</sup>

[Io cerco di fare "qualcos'altro" – in qualche modo, delle realtà.]

La musica quindi poteva realizzare realtà altre, differenti da quella in cui viviamo; il suo obiettivo non era quello di dipingere fedelmente l'esperienza della vita, ma di lasciare emergere quelle componenti misteriose e indecifrabili che vivono in una posizione latente della nostra esistenza.

Questo interesse per la molteplicità del reale è confermato dalla profonda attrazione che Debussy avvertiva nei confronti di una concezione relativistica dell'esistenza. Tra le fonti della sua poetica c'era certamente *As you like it* di Shakespeare, la commedia che celebra la soggettività dell'esperienza, che gioca più di altre sulla forza dell'ambiguità, il dramma che lascia esprimere a un personaggio come Paragone affermazioni memorabili sulla complessità dell'esistenza:

CORINO: Cosa ne dite Paragone, di questa vita da pastore?

PARAGONE: In verità per se stessa, pastore, è una bella vita; ma come vita da pastore, non vale niente; come vita solitaria, mi piace molto; ma come vita appartata, è uno schifo. Come vita all'aperto, mi è senz'altro gradita; ma, poiché non si svolge a corte, è una noia. Come vita frugale, vedete, si confà al mio umore; ma, come vita che non dà più di quel che dà, si scontra con gli interessi del mio stomaco.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 325.

<sup>68</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 1080.

<sup>69</sup> William Shakespeare, *Come vi piace* (1599-1600), trad. it. a cura di A. Calenda – A. Mediani, Roma, Newton Compton 1993, p. 137.

Ma soprattutto *As you like it* è la commedia che si conclude con un epilogo, nel quale Rosalinda si rivolge agli spettatori dichiarandosi del tutto incapace di convincerli sulla bontà del testo appena presentato; il suo intervento può solo spingere ognuno ad apprezzare aspetti soggettivi del dramma, godendo di un «piacere singolare»<sup>70</sup>. Le donne ne apprezzeranno alcuni aspetti, gli uomini altri: ma le loro reazioni saranno libere e prive di una guida in grado di orientarne gusto e opinione.

Debussy amava molto *As you like it*; per tutta la vita pensò a come realizzarne una trasposizione musicale. Risalgono al 1902 le sue prime trattative con Paul-Jean Toulet per un adattamento della commedia. Il progetto rimase incompiuto, ma nel 1917 la sensazione di essere vicini alla realizzazione musicale di *As you like it* era davvero palpabile; Debussy era ossessionato dal finale della commedia, il momento in cui si riassume tutto il senso del dramma, l'epilogo che celebra il relativismo della fruizione estetica; in una lettera a Toulet del 7 giugno scriveva:

Vous avez déjà deviné le dénouement que je souhaite? Il ne reste donc plus que votre consentement à bien vouloir friper vos méninges [...] Et à me dire, dans un délai que mon impatience n'ose fixer, si cette histoire vous amuse.<sup>71</sup>

[Avete già indovinato il finale che auspico? Non resta dunque che il vostro consenso a voler spremere le meningi a dovere. [...] E a dirmi, in un arco di tempo che la mia impazienza non osa fissare, se questa storia vi diverte.]

Ricapitolando, il disprezzo nei confronti della limitazione immaginativa del fruitore wagneriano, la definizione nella sfera inconsapevole dei rapporti tra natura e immaginazione e l'interesse nei confronti di una lettura relativistica dell'esistenza concorrono a precisare meglio l'identità del pensiero di Debussy circa le categorie della fruizione. Come si è detto, era l'immaginazione a essere in cima ai suoi interessi; l'ascoltatore doveva essere stimolato ad attivare percorsi immaginativi autonomi, liberi da una guida predefinita; ma questo modo di concepire il rapporto con l'ascoltatore equivaleva inevitabilmente a una dispersione delle reazioni fruitive, a una sottolineatura della natura mutevole e relativa dell'arte, proprio come si afferma nell'epilogo di *As you like it*. Debussy lavorava alla realizzazione di una musica in grado di moltiplicare le risposte immaginative degli ascoltatori; si proponeva di materializzare nelle loro menti determinate immagini, ma nello stesso tempo si asteneva da ogni volontà di controllo.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>71</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 2118.

Il suo ascoltatore ideale doveva fare uno sforzo per raccogliere gli stimoli dettati dalla musica, ma nello stesso tempo doveva godere della libertà che gli veniva concessa dalle scelte del compositore. In questo probabilmente consisteva quel «petit effort» che Debussy non riusciva a sollecitare nel pubblico del suo tempo; in questo consisteva la natura del fruitore, che egli si auspicava di poter formare con la nascita del Novecento; in questo consisteva quell'esasperazione dell'interiorizzazione dell'ascolto, che James Johnson comincia a individuare negli atteggiamenti del pubblico pargino già a partire dalla prima metà dell'Ottocento<sup>72</sup>. Non era più però solo un atteggiamento di natura sociale, il riflesso di una collettività in divenire, di un delicato gioco tra equilibri mutevoli. L'ideale fruitivo maturato nella mente di Debussy rispecchiava un'esigenza prima di tutto estetica, un pensiero musicale alla ricerca di un nuovo rapporto tra opera e destinatario: qualcosa che faticava a prendere forma, tra le pieghe di un'estetica collettiva istintivamente votata alla conservazione degli atteggiamenti fruitivi acquisiti nel corso dell'Ottocento.

### Le fonti dell'immaginazione

Uno dei riferimenti essenziali della poetica debussysta è identificabile nel teatro cinese. Debussy avviò le proprie esperienze artistiche sotto l'influenza dichiarata di forme artistiche derivate dall'Oriente. Nella produzione drammatica di quelle culture vedeva un modo straordinariamente semplice e diretto di raggiungere il fruitore. Nel corso dell'Esposizione Universale del 1889 ebbe modo di apprezzare scenografie straordinariamente spoglie, ma dense di simboli; ammirò la capacità degli attori cinesi di materializzare luoghi e immagini lontani nella mente degli spettatori; rimase colpito dalla loro orchestra, che era composta da pochissimi elementi tutti disposti sulla scena in maniera perfettamente visibile:

Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique; il y a seulement plus de Dieux, et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion; un Tam-Tam organise la terreur... et c'est tout! Plus de théâtre spécial, d'orchestre caché. Rien qu'un instinctif besoin d'art, ingénieux à se satisfaire; aucune trace du mauvais goût.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> James H. Johnson cit.

<sup>73</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971) cit., p. 224.

[Dagli Annamiti si rappresenta una sorta di embrione di dramma lirico, di influenza cinese, in cui si riconosce la formula tetralogica; c'è solo un po' più di Dio e un po' meno di decori... Un piccolo clarinetto rabbioso trasporta l'emozione; un Tam-Tam organizza il terrore... ed è tutto! Niente teatro speciale o orchestra nascosta. Solo un istintivo bisogno di arte, ingegnoso nel soddisfarsi; nessuna traccia di cattivo gusto.]

Alle rappresentazioni degli Annamiti Debussy si accorse improvvisamente che il teatro dell'illusione era definitivamente invecchiato; che non era necessario cercare di forzare il coinvolgimento dello spettatore per stimolare le sue emozioni. Ma soprattutto osservò con interesse il rapporto che quel tipo di teatro instaurava con il suo fruitore: evitava di spingerlo all'identificazione attraverso un procedimento di distanziamento; obbligava il pubblico a fare uno sforzo dell'immaginazione per cogliere quanto accadeva sulla scena. In un articolo contenuto nella «Revue de l'Exposition Universelle de 1889» il teatro cinese è descritto come un insieme di riferimenti evanescenti che richiedono l'intervento attivo del fruitore per essere decifrati e immaginati:

Êtes vous allés au Théâtre annamite de l'Esplanade des Invalides? Une construction jaune et rouge au toit retroussé des quatre coins en pointe de sabot, ornée de bois découpés, peints en fond de laquelle l'éternel dragon annamite fait luire ses écailles en un cercle démesuré décrit par son corps. De trois côtés les banquettes s'étagent en amphithéâtre. Pour décoration, de grands panneaux à peine rehaussés et encadrés, formant l'horizon, et quelques sièges. C'est là que s'installent les musiciens et que paraissent les acteurs. Et, d'abord, l'orchestre va jouer dans la pièce un rôle important et presque sans arrêt. [...] Le premier bruit qui se manifeste est naturellement celui du gong. Vous n'en êtes pas à ignorer ce plateau de bronze sur lequel on frappe à coups plus ou moins vifs. De l'autre côté du théâtre, le trong, ou grosse caisse, lui répond lourdement et sans rythme. Tandis que le tambour bat à peu près régulièrement. Le groupe instrumental comporte même deux tambours [...]; un tambour à vibration sourde et prolongée pour les scènes tumultueuses et un autre à sonorité plus claire, pour les scènes triomphales. Et toute cette batterie, mêlée de cymbales, fait un vacarme d'autant plus effroyable que les situations sont plus mouvementées et que les personnages évoluent en plus grand nombre. A certains moments, le tambouriste, afin de varier ses fracas, secoue les baguettes l'une contre l'autre, et frappe encore avec fureur la caisse même de l'instrument. [...] Les instruments à percussion soulignent les passages les plus extérieurs de la pièce: les cortèges, les batailles, les conspirations et le reste. Durant les scènes intimes, on entend une sorte de viole appelée dong-co, qui rend un son de vielle et sur laquelle on répète à satiété, avec des variantes improvisées, vaille que vaille, deux mélodies assez lentes et sans grand caractère. Quand on arrive au pathétique, c'est le shong-hi qui a des notes correspondantes et farouches à vous crever les tympans. Chaque instrument joue pour son compte la mélodie qui lui est confiée, sans se préoccuper des autres. [...] Pendant ce temps les acteurs poussent des cris qui ressemblent à des miaulements, s'avancent avec majesté, nous font sourire, et par moments nous étonnent de la beauté de leurs attitudes et de la force de leur mimique. Ah! l'étrange spectacle que nous avons là. D'où



nous vient cette troupe de comédiens et que nous offre-telle? Elle vient de Saigon. C'est une des nombreuses troupes ambulantes de la Cochinchine, où elle va de ville en ville en donnant des représentations. [...] Il y a quelques années, le théâtre chinois de San Francisco joua une pièce historique [...] dans cette même pièce figurait "un ballet de nuages", dont il faut donner ici l'argument à titre de singularité: "la raison d'être de ce ballet est qu'il faut que l'Océan soit calme pour qu'il soit possible de construire un pont. Le roi de l'Océan oriental, dûment consulté et supplié, a promis de retenir les vents funestes. Le ballet commence. Les personnages s'approchent, tous vêtus de blanc, tenant à la main une lanterne peinte imitant un nuage. Après s'être agréablement agités sur la scène, tous les porteurs de nuages exécutent un mouvement définitif, se rassemblent par deux et par quatre pour former finalement cinq groupes, chacun retraçant un caractère d'imprimerie. Le tout ainsi présenté on peut lire l'inscription suivante: *Paix sur la terre et bon vouloir à l'homme*. L'allégorie est parfaite, les nuées deviennent immobiles et l'Océan est en repos"<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Édouard Langer-Masclé, «Revue de l'Exposition Universelle de 1889», Paris, Librairie des Imprimeries Réunies 1889, I, pp. 273-9 (Siete andati al teatro annamita dell'Esplanade des Invalides? Una costruzione gialla e rossa dal tetto rialzato nei quattro angoli in punta di zoccoli, ornata di legno intagliato, dipinto, al fondo del quale l'eterno dragone annamita fa risplendere le sue scaglie all'interno del cerchio smisurato descritto dal suo corpo. Per decorazione, dei grandi pannelli appena rialzati e incorniciati formano l'orizzonte e alcune sedute. E lì che si siedono i musicisti e che appaiono gli attori. E, da subito, l'orchestra riveste un ruolo importante nella rappresentazione e senza arresti. [...] Il primo rumore che si manifesta è naturalmente quello del gong. Non potete ignorare questo piatto di bronzo sul quale si battono colpi più o meno forti. Dall'altra parte del teatro, il *trông*, o gran cassa, gli risponde pesantemente e senza ritmo, mentre il tamburo batte sempre più regolarmente. Il gruppo strumentale prevede anche due altri tamburi [...] un tamburo dalla vibrazione sorda e prolungata per le scene tumultuose e un altro dalla sonorità più chiara, per le scene trionfali. E tutta questa batteria di percussioni, mescolata ai piatti, fa un baccano man mano più spaventoso a seconda di quanto siano movimentate le situazioni e di quanto i personaggi crescano in termini di numero. In alcuni momenti, il suonatore di tamburo, al fine di variare il suo chiasso, sbatte le bacchette le une contro le altre e colpisce con maggior furore la cassa dello strumento. [...] Gli strumenti a percussione sottolineano i passaggi più appariscenti della rappresentazione: i cortei, le battaglie, le cospirazioni e il resto. Durante le scene intime, si sente una sorta di viola chiamata *dông-co*, che emette un suono da viella e sul quale si ripetono fino alla noia, con varianti improvvisate, bene o male, due melodie abbastanza lente e senza grande carattere. Quando si arriva al patetico, è lo *shông-hi* a possedere le note adatte e feroci al punto da farvi esplodere i timpani. Ogni strumento suona per conto suo la melodia che gli è assegnata, senza preoccuparsi degli altri [...]. Nel frattempo gli attori emettono delle grida che sembrano dei miagolii, avanzano con maestà, ci fanno sorridere, e a tratti ci stupiscono per la bellezza dei loro atteggiamenti e per la forza della loro mimica. Ah, che strano spettacolo si svolge là. Da dove viene questa compagnia di attori e che cosa ci offre? Viene da Saigon. È una delle numerose compagnie ambulanti della Cocinchina, dove si muove di città in città allestendo rappresentazioni. [...] Qualche anno fa, il teatro cinese di San Francisco rappresentò un testo di argomento storico [...] nello stesso dramma c'era un "balletto di nuvole", di cui occorre riportare qui il soggetto a titolo di singolarità: "la ragion d'essere di questo balletto è che bisogna che l'Oceano sia calmo affinché sia possibile costruire un ponte. Il re dell'Oceano orientale, debitamente consultato e implorato, ha promesso di trattenere i venti funesti. Il balletto comincia. I personaggi si avvicinano, tutti vestiti di bianco, tenendo in mano una lanterna dipinta in maniera tale da assomigliare a una nuvola. Dopo essersi piacevolmente agitati sulla scena, tutti i portatori di nuvole eseguono un movimento finale, riunendosi per due e per quattro al fine di formare alla fine cinque gruppi, ognuno alla ricerca di un carattere da stampa. Una volta presentato il tutto in questo modo, si può leggere la seguente iscrizione: *Pace sulla terra e benevolenza all'uomo*. L'allergia è perfetta, le nuvole diventano immobili e l'Oceano è a riposo").

Il teatro cinese era fondato su una condizione ineliminabile: la reazione immaginativa del fruitore. Lo spettatore, adeguatamente stimolato, era indotto a materializzare nella propria mente tutto ciò che veniva accennato in scena; e questo atteggiamento attivo non poteva essere realizzato da un teatro dell'illusione, con musicisti nascosti dentro il golfo mistico e scene fedelmente descrittive. Gli Annamiti costruivano un rapporto diverso con il proprio fruitore; lo spingevano a esercitare un'attività immaginativa intensa, priva di indicazioni minuziosamente dettagliate.

Non a caso una delle più grandi rivoluzioni del Novecento nella definizione dei rapporti tra artista e fruitore è nata proprio da una serie di riflessioni sul teatro cinese; tutta la teoria brechtiana della *Verfremdung* non nasconde le influenze esercitate da quell'estetica teatrale.

Naturalmente tra il teatro epico di Bertolt Brecht e le esperienze musicali di Debussy non esistono evidenti segni di contatto. Resta tuttavia indiscutibile l'influenza esercitata sul pensiero di entrambi da parte del teatro cinese in quanto fonte di un rinnovato modo di concepire il rapporto con il fruitore. Brecht seppe leggere in quell'esperienza teatrale un'opportunità imperdibile di rivoluzionare l'atteggiamento ricettivo dello spettatore. Debussy molti anni prima sentì intensamente il fascino di quel modo di concepire l'arte e cercò di farne tesoro nelle sue esperienze musicali. Una lettera a Henri Lerolle del 1894 lascia addirittura ipotizzare la maturazione nel suo pensiero della nozione di rottura totale dell'illusione scenica:

Il m'est venu une idée pur la mort de Mélisande, qui est de mettre un groupe d'orchestre sur la scène, pour avoir en quelque sorte une morte de toute sonorité, qu'en dites vous?<sup>75</sup>

[Mi è venuta un'idea per la morte di Mélisande, cioè di mettere un gruppo orchestrale sulla scena, per avere in qualche modo una morte di grande sonorità, che ne dite?]

Sopra si è osservato quale insofferenza Debussy mostrasse nei confronti del *théâtre caché* wagneriano; l'inserimento di un gruppo orchestrale sulla scena avrebbe rappresentato l'apparizione visibile di un elemento da sempre destinato a rimanere nell'ombra; e quindi la demolizione di quella nozione di illusione scenica, che fin dalle origini del melodramma era stata una *conditio sine qua non* della struttura operistica.

Purtroppo non abbiamo altri elementi per poter riflettere più approfonditamente su questo punto; Debussy lasciò incompiuta l'idea e nemmeno gli schizzi del *Pelléas et Mélisande* conservati alla Bibliothèque Nationale de France

<sup>75</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 220.

ci aiutano a precisare le sue vere intenzioni. Resta interessante l'espressione usata da Debussy («sur la scène»): non sembra affatto alludere a una dislocazione del gruppo strumentale dietro le quinte; una soluzione del genere avrebbe richiesto un'altra terminologia più adeguata, tipo “dans la coulisse” (come accade nella scena I dell'atto II di *Le roi Arthur* di Chausson). Le parole usate da Debussy sembrano davvero indicare una presenza strumentale in scena, visibile quanto i personaggi: una soluzione che testimoniarebbe un'influenza indiscutibile del teatro cinese, nonché la piena consapevolezza della necessità di distanziare il fruitore dall'opera d'arte, per spingerlo a reagire, a immaginare ciò che la scena non descrive più, andando incontro all'oggetto artistico.

Anche il teatro di Maeterlinck era denso di elementi simbolici volti a stimolare l'immaginazione dello spettatore. Debussy assistette per la prima volta alla rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* – maturando da subito l'intenzione di farne un'opera in musica – la sera del 17 maggio 1893, la famosa prima del dramma di Maeterlinck con le scene di Aurélien Lugné-Poe. Quell'allestimento prevedeva due soluzioni particolarmente interessanti dal punto di vista del rapporto con il pubblico: un'illuminazione verticale che pioveva dall'alto proiettando ombre sulla scena e sui volti degli attori, e un finissimo sipario di tulle che separava la scena dagli spettatori. Entrambe le scelte di Lugné-Poe riflettevano la volontà di stabilire una difficoltà percettiva nella visione del fruitore, distanziando la sua posizione da quella della scena. L'obiettivo era quello di allontanare il pubblico dalle vicende del dramma, limitando sensibilmente le sue capacità intuitive: una soluzione finalizzata a suscitare una reazione nel fruitore, che sentendo venir meno il contatto con il palcoscenico era costretto a immaginare ciò che la scena gli impediva di vedere.

Maeterlinck lavorò per tutta la vita a progetti teatrali del genere; molto spesso le sue scelte drammaturgiche riflettevano una stupefacente affinità con quel teatro cinese che tanto affascinava Debussy. Wassily Kandinsky nel 1910 scriveva:

Quando a Pietroburgo furono messi in scena, sotto la sua regia, alcuni suoi drammi, Maeterlinck in una delle prove fece sostituire una torre con un pezzo di tela. Non gli interessava costruire uno scenario che riproducesse il vero. Faceva come i bambini, gli esseri più fantasiosi di tutti i tempi, che nei loro giochi prendono un bastone per un cavallo, trasformano mentalmente i corvi di carta in reggimenti di cavalleria, e con una piccola piega nel corvo cambiano un cavaliere in un destriero (Kügeln, *Ricordi di un vecchio*). Questo modo di stimolare la fantasia dello spettatore è molto importante nel teatro contemporaneo. A questo proposito ha molti meriti il teatro russo, che rappresenta un passaggio necessario dalla materialità alla spiritualità del teatro futuro.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), trad. it. E. Pontiggia, Milano, Bompiani 1997, p. 33.

Era dunque la capacità di stimolare la fantasia del fruitore l'aspetto che meglio caratterizzava il teatro di Maeterlinck; in maniera non dissimile da quanto accadeva nelle esperienze importate dalla Cina, uno degli obiettivi della sua drammaturgia era quello di spingere lo spettatore a viaggiare con l'immaginazione, senza imporgli nessuna direzione obbligata. Era certamente questo uno degli aspetti del teatro di Maeterlinck che affascinava maggiormente la sensibilità di Debussy: la capacità di ispirare il fruitore, senza obbligarlo a seguire strade predefinite.

L'interesse manifestato da Debussy nei confronti della libertà immaginativa del fruitore non è solo confermato da influenze estetiche provenienti da altri movimenti culturali, ma anche dalle intenzioni avanzate dallo stesso compositore sulla natura della sua creatività. Debussy sognava un tipo di arte in grado di distanziare il rapporto tra creatore e oggetto della creazione: l'applicazione di un distanziamento sul livello della fruizione comportava anche un adeguato distacco tra il momento dell'ispirazione e quello della realizzazione artistica. Debussy non esitava a dire a proposito dei personaggi del *Pelléas et Mélisande*:

J'ai respecté, avant tout, le caractère, la vie de mes personnages; j'ai voulu qu'ils s'exprimassent en dehors de moi, d'eux mêmes.<sup>77</sup>

[Ho rispettato, prima di tutto, il carattere, la vita dei miei personaggi; ho voluto che essi si esprimessero al di fuori di me, da soli.]

Non sopportava gli artisti che trasmettevano all'opera d'arte tutto il peso della loro emotività:

Les gens qui pleurent en écrivant des chefs d'œuvre sont d'implacables blagueurs.<sup>78</sup>

[Le persone che piangono scrivendo capolavori sono degli implacabili mentitori.]

Ma soprattutto viveva nella convinzione che l'opera d'arte dovesse essere considerata un'entità perfettamente autonoma, priva di influenze esterne esercitate dalla figura del compositore:

<sup>77</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971) cit., p. 270.

<sup>78</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 131.

Il est nécessaire de concevoir l'œuvre d'art indépendante et se suffisant à elle-même.<sup>79</sup>

[È necessario concepire l'opera d'arte indipendente e autosufficiente.]

Debussy voleva scrivere in maniera distaccata, evitando di appesantire l'opera di emozioni soggettive; la sua era una reazione esplicita all'estetica tardo-romantica, ma anche un modo dichiarato per rifiutare il controllo sulla fruizione dell'ascoltatore:

Je veux écrire avec le plus complet détachement de moi-même.<sup>80</sup>

[Voglio scrivere con il più completo distacco da me stesso.]

Quest'esigenza si riflette anche nell'interesse provato da Debussy nei confronti della componente del ricordo; molte delle affermazioni proposte dal compositore additano nella memoria una delle fonti migliori alle quali attingere per trovare l'ispirazione. Debussy in particolare riteneva necessario abbandonarsi al ricordo lontano, proprio per evitare di trovarsi in una posizione eccessivamente ravvicinata alla fonte del proprio impulso artistico: un contatto troppo diretto con l'origine dello stimolo creativo poteva opporre un ostacolo all'ambiguità del messaggio e quindi un vincolo alla libertà del fruitore.

D'ailleurs je n'ai jamais pu faire quoi que ce soit, toutes les fois qu'il s'est passée quelque chose dans ma vie; c'est, je crois ce qui fait la supériorité du souvenir, de cela on peut retirer des émotions valables.<sup>81</sup>

[D'altra parte io non ho mai potuto fare niente di che, ogni volta che mi è successo qualcosa nella vita; questo è, credo, ciò che costituisce la superiorità del ricordo, da cui si possono ricavare emozioni valide.]

Solo un ricordo lontano ed evanescente poteva garantire una raffigurazione musicale priva di dettagli espliciti. Debussy celebrava l'importanza della memoria distante come fondamento della sua creatività, anche perché voleva evitare di estendere qualche forma di controllo sulla figura del fruitore. La sua celebre lettura di *Fêtes*, trasmessa all'amico Paul Dukas, descrive tutto il potenziale espressivo racchiuso nei ricordi distanti:

<sup>79</sup> Émile Vuillermoz, *Debussy*, Paris, Flammarion 1962, p. 152.

<sup>80</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1971) cit., p. 303.

<sup>81</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 395.

Croyez que la musique de *Fêtes* fut comme toujours, adaptée à des impressions déjà lointaines d'une fête au Bois de Boulogne; le "cortège chimérique" était, ce jour-là, formé de cuirassiers!... Vous ne m'en voudriez pas si depuis, les trompettes se sont voilées et que l'on ne reconnaît plus Liane de Pougy.<sup>82</sup>

[Credete che la musica di *Fêtes* fu come sempre, adattata a impressioni ormai lontane di una festa al Bois de Boulogne; il "corteggio chimérico" era, quel giorno, formato da corazzieri! ... Voi non me ne vorrete se da allora le trombe si sono velate e non si riconosce più Liane de Pougy.]

Le dichiarazioni avanzate da Debussy su *La mer* ci aiutano a capire ancora meglio il senso del ricordo in relazione alle sue intenzioni estetiche. Ad André Messager confessò di aver composto l'opera sulle colline della Borgogna, lontano dalle coste dell'Oceano. Ma tale situazione era stata particolarmente favorevole alla libertà della sua immaginazione:

Vous me direz à cela que l'Océan ne baigne pas précisément les coteaux bourguignons!... Et que cela pourrait bien ressembler les paysages d'atelier! Mais j'ai d'innombrables souvenirs; cela vaut mieux, à mon sens, qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée.<sup>83</sup>

[Voi mi direte che l'Oceano non bagna esattamente le colline borgognone!... E che questo potrebbe assomigliare molto ai paesaggi d'atelier! Ma ho innumerevoli ricordi; ciò vale molto di più, a mio avviso, di una realtà il cui fascino pesi generalmente troppo sul vostro pensiero.]

Per Debussy una descrizione eccessivamente definita e dettagliata della realtà non poteva che soffocare e limitare i percorsi della mente umana; e tale limitazione doveva essere bandita sia dalla creatività del compositore sia dalla ricettività del fruitore. La fedeltà al reale non poteva che strozzare le misteriose corrispondenze tra natura e immaginazione. Risultava necessario quindi abbandonarsi alle sfumature dei ricordi, evitando sistematicamente ogni riferimento palese. Solo in questa maniera il fruitore poteva mantenere una posizione distaccata rispetto al compositore, garantendosi la possibilità di attivare l'immaginazione e di sfuggire a ogni forma di costrizione della propria libertà fruitiva.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 780.

### Libertà immaginativa e musica descrittiva

Uno dei nodi problematici più interessanti della produzione di Debussy è il complesso rapporto tra l'esigenza di salvaguardare la libertà immaginativa del fruitore e l'uso di riferimenti extramusicali espliciti. La musica di Debussy è dotata quasi sempre di titoli, che alludono a precisi elementi naturalistici. La maggior parte delle sue composizioni condivide alcune categorie con la musica a programma: offre riferimenti espliciti in grado di caricare la musica di componenti semantiche palesi. Ma come si concilia questa caratteristica con la necessità di evitare l'imposizione di direzioni obbligate alla fruizione dell'ascoltatore? La musica a programma per sua natura si propone di guidare l'immaginazione del fruitore. In che modo Debussy pensava di formare un ascoltatore libero di seguire percorsi immaginativi autonomi, componendo musica dotata di espliciti richiami extramusicali?

Nei prossimi capitoli si cercherà di indagare il problema, prendendo in considerazione le reazioni dei fruitori del primo Novecento. Prima, però, occorre chiarire l'opinione del compositore in merito alle caratteristiche della musica a programma.

Si è già detto della limitazione dei percorsi immaginativi, che Debussy leggeva in Wagner. Resta, però, un aspetto da mettere in rilievo: il confronto tra il suo teatro e le tecniche cinematografiche. Nell'aprile del 1903 sul «Gil Blas» Debussy parlava in questi termini della musica di Wagner:

J'oserais timidement proposer le cinématographe comme moyen d'animation; on a vu dans un récent drame à l'Ambigu, comment il pouvait en augmenter puissamment l'émoi. Il faut être de son temps, nous n'avons pas le droit de priver Wagner de l'ingéniosité expressive de cette découverte dont les 'Music-Halls' tirent un parti merveilleux, pour des causes infiniment moins hautes.<sup>84</sup>

[Oserò timidamente proporre la cinematografia come strumento d'animazione; si è visto in un recente dramma all'Ambiguo come potesse aumentarne potentemente l'emozione. Bisogna essere al passo con il proprio tempo, non abbiamo il diritto di privare Wagner dell'ingeniosità espressiva di questa scoperta da cui i "Music-Halls" hanno tratto un profitto meraviglioso, per cause infinitamente meno elevate.]

Egli vedeva nel cinematografo un'invenzione che rischiava di abbattere la libertà immaginativa del fruitore; trovandosi di fronte a una carrellata di immagini preconfezionate, lo spettatore non doveva far altro che abbandonarsi a ciò che vedeva, compromettendo seriamente le proprie facoltà immaginative. Per questo Debussy non poteva apprezzare una musica finalizzata a riprodurre nella mente dell'ascoltatore successioni di immagini definite; non riusciva ad

<sup>84</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 148.

accettare un'invenzione musicale capace di trasformarsi in cinema, imponendo all'ascoltatore situazioni nitide e inequivocabili.

Lo stesso problema pesava sulle opere veriste. Debussy, a proposito dei melodrammi di Leoncavallo e Mascagni, proponeva il medesimo confronto:

Une formule de cinéma veriste, par laquelle les personnages se précipitent les uns sur les autres en s'arrachant la mélodie de la bouche, où en un acte, on fait tenir toute une vie: naissance, mariage, assassinat compris... Ce qui permet d'écrire le minimum de musique, puisque, très logiquement, on n'a pas le temps de l'entendre.<sup>85</sup>

[Una formula da cinema verista, in cui i personaggi si precipitano gli uni sugli altri strappandosi di bocca la melodia, dove in un atto si rappresenta una vita intera: nascita, matrimonio, assassinio compreso... Il che permette di scrivere il minimo di musica, poiché, molto logicamente, non c'è il tempo di ascoltarla.]

Naturalmente Debussy sentiva nell'affermazione del cinematografo – esattamente come di tutte le altre forme di riproduzione tecnica dell'arte – un attentato alla garanzia dell'unicità, dell'*hic et nunc* del fatto estetico. A suscitare il suo disappunto erano però soprattutto le esperienze musicali che si proponevano di imitare i mezzi cinematografici. I suoi scritti salvano davvero poche composizioni contemporanee appartenenti al genere della musica a programma, lavori che non sfuggivano all'errore di imitare troppo fedelmente la realtà; ma l'origine di questo fraintendimento è individuata nella *Sesta Sinfonia* di Beethoven, opera nei confronti della quale Debussy non dimostrava nessun timore reverenziale:

En somme, la popularité de la *Symphonie pastorale* est faite du malentendu qui existe assez généralement entre la nature et les hommes. Voyez la scène au bord du ruisseau!... Ruisseau où les bœufs viennent apparemment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom... Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire.<sup>86</sup>

[Insomma, la popolarità della *Sinfonia pastorale* è data dal malinteso che esiste abbastanza sovente tra la natura e gli uomini. Pensate alla scena al bordo del ruscello!... Ruscello in cui i buoi vengono apparentemente a bere (la voce dei fagotti mi invita a crederlo), senza parlare dell'usignolo in legno e del cucù svizzero, che appartengono più all'arte del sig. Vaucanson che a una natura degna di questo nome... Tutto questo è inutilmente imitativo o frutto di una interpretazione puramente arbitraria.]

<sup>85</sup> Léon Vallas, *Les idées de Claude Debussy*, Paris, Editions de la librairie de France 1927, p. 30.

<sup>86</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 96.



Beethoven stesso, d'altra parte, aveva messo abbondantemente le mani avanti sulla questione del descrittivismo, accompagnando la sua opera di una delle *excusationes non petitae* più celebri della storia della musica: «più espressione dei sentimenti che pittura»<sup>87</sup>; un sottotitolo che testimonia la volontà di fugare aprioristicamente una lettura dell'opera che evidentemente lo stesso compositore riteneva possibile.

Debussy non riusciva a ritrovarsi nell'indicazione di Beethoven; vedeva nella "Pastorale" solo un inutile tentativo di descrivere la realtà naturale. In quell'opera individuava l'origine del malessere della musica a programma contemporanea: la volontà di imporre all'ascoltatore riferimenti extramusicali eccessivamente chiari. Nel 1912, in una recensione della "Pastorale", scriveva:

Elle reste décidément l'un des meilleurs modèles de mécanique expressive... entendre un orchestre imiter le cri des animaux est une joie sûre pour les petits comme pour les grands. Subir un orage, assis dans un fauteuil, c'est purement du sybaritisme. [...] Nous étions vraiment à la campagne; les arbres ne portaient pas la cravate blanche; le ruisseau au bord duquel se déroule la plus pure, la plus allemande des idylles était pleine de fraîcheur; pour un peu ça aurait senti l'étable.<sup>88</sup>

[Questa resta decisamente uno dei migliori modelli di meccanica espressiva... ascoltare un'orchestra imitare il verso degli animali è una gioia sicura per i piccoli come per i grandi. Subire un temporale, seduto in poltrona, è puro sibaritismo. [...] Eravamo davvero in campagna; gli alberi non portavano il cravattino bianco; il ruscello al bordo del quale si svolge il più puro, il più tedesco degli idilli era pieno di freschezza; ancora un po' e avrebbe profumato di stalla.]

La parte iniziale della recensione sembra contraddire quanto affermato pochi anni prima; ma l'ultima frase, con quel gusto per il rovesciamento espressivo che tanto spesso emerge dallo stile letterario di Debussy, chiarisce il tono ironico delle affermazioni precedenti. Debussy, accennando alla meccanica espressiva, ci offre la chiave di lettura del suo pensiero sulla "Pastorale"; egli senza dubbio ammirava la capacità di alcuni compositori di imitare forme e suoni della natura; ma leggeva in quell'operazione un artificio meccanico, il sintomo di una grande abilità tecnica, inadatta tuttavia a raggiungere la vera finalità della musica: l'inesprimibile.

I riflessi contemporanei di quell'atteggiamento estetico deprecabile erano ravvisabili, secondo Debussy, soprattutto in Richard Strauss, l'autore che meglio di tutti riusciva a fare della musica a programma un'articolazione inesau-

<sup>87</sup> «Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei».

<sup>88</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., pp. 215-6.

ribile di immagini abbaglianti; dopo l'esperienza debussysta e la diffusione del suo modo rivoluzionario di concepire la musica, a Parigi l'apparizione di *Eine Alpensinfonie* fu salutata il 28 febbraio 1925 da un insuccesso: era proprio la capacità straussiana di riprodurre in musica la chiarezza di una pellicola cinematografica l'aspetto che più incontrava resistenza presso un pubblico che ormai aveva assimilato le opere di Debussy. Émile Vuillermoz commentava sull'«Excelsior» del 2 marzo:

Je voudrais qualifier cette œuvre le plus sympathiquement du monde en affirmant qu'elle est essentiellement cinématographique. Je crois ainsi lui faire un grand compliment. [...] Car ce n'est pas une symphonie, c'est un "film orchestral", grande nouveauté qu'il ne faut pas saluer avec un sourire. [...] la musique perd son sens dès qu'on cesse d'observer le tableau qu'elle évoque.<sup>89</sup>

[Vorrei descrivere quest'opera nel modo più simpatico possibile affermando che essa è essenzialmente cinematografica. Credo d'altra parte di farle un grande complimento. [...] Poiché non è una sinfonia, è un "film orchestrale", grande novità che non bisogna salutare con un sorriso. [...] la musica perde il suo senso non appena si smette di osservare il quadro che essa evoca.]

E anche le parole usate da Jean Poueigh su «Le Guide musical» sembrano riflettere le stesse sensazioni:

L'ensemble veut être moderne quant à l'esprit; aussi les titillations s'y succèdent-elles souvent à la façon des pellicules cinématographiques.<sup>90</sup>

[L'insieme vuole essere moderno nello spirito; anche i titillamenti si succedono spesso alla maniera delle pellicole cinematografiche.]

Era stato proprio Debussy ad avviare questo modo di recepire la musica a programma di Strauss. Le sue recensioni per prime avevano messo in guardia dal fascino pericoloso di una musica minuziosamente descrittiva; nel 1903, dopo aver discusso i pregi di *Ein Heldenleben* sotto il profilo dell'orchestrazione e della capacità di tradurre i suoni in immagini, concludeva impietosamente:

Encore une fois c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie... Mais il faut dire que l'homme qui construit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> «Excelsior», 2 marzo 1925.

<sup>90</sup> Jean Poueigh, *A travers la critique*, «Le Guide du concert», 6 marzo 1925, p. 619.

<sup>91</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., pp. 138-9.

[Ancora una volta è un libro di immagini, è addirittura cinematografia... Ma bisogna dire che l'uomo che costruisce un'opera simile con una tale continuità di sforzo è ben vicino a possedere del genio.]

Tradotto: Strauss sarebbe davvero un autore geniale se utilizzasse la sua straordinaria tecnica compositiva non per produrre un libro di immagini preconfezionate, ma per evocare l'ineffabile, ciò che non si sente né si vede, lasciando libera l'immaginazione del fruitore. Debussy osservava sconsolato lo spreco di un simile talento; secondo lui l'obiettivo del compositore non doveva essere la realizzazione di un album di fotografie, ma la creazione di un oggetto artistico in grado di stimolare la sensibilità del fruitore, evocando nella sua mente immagini particolari, soggettive, estranee all'esigenza di accomunare tutti gli ascoltatori sotto le forme di un'esperienza condivisa.

César Franck, secondo Debussy, spesso era caduto nello stesso errore; non aveva saputo resistere al richiamo della musica descrittiva, imponendo all'ascoltatore impressioni di natura inconfondibile; nel 1903, esaminando le suggestioni provate all'ascolto delle *Béatitudes*, Debussy commentava:

Et si l'on examine d'un peu plus près le poème des *Béatitudes*, on y trouve un lot d'images et de truismes capable de faire reculer l'homme le plus déterminé. Il fallait le génie sain et tranquille de C. Franck pour pouvoir passer à travers tout cela le sourire sur les lèvres. [...] Du reste on a beaucoup parlé du génie de Franck sans dire jamais ce qu'il a d'unique, c'est à dire: l'ingénuité.<sup>92</sup>

[E se si esamina un po' più da vicino il poema delle *Béatitudes*, vi si trova una serie di immagini e di truismi capaci di far desistere anche l'uomo più determinato. Ci voleva il genio sano e tranquillo di César Franck per poter passare attraverso tutto questo con il sorriso sulle labbra. [...] Del resto si è molto parlato del genio di Franck senza dire mai che cosa abbia di unico, vale a dire: l'ingenuità.]

In sostanza Debussy non riteneva indizio manifesto di un'inettitudine la volontà di esprimere immagini precise attraverso la composizione musicale; semplicemente lo riteneva un sintomo di ingenuità: una dimostrazione dell'incapacità di cogliere il senso profondo della musica e del suo rapporto con l'ascoltatore. La pittura sonora non lo interessava. La musica era per lui un'arte privilegiata rispetto alle altre, proprio perché adeguata a cogliere la molteplicità del reale, a trasferire impressioni mutevoli sull'esperienza del fruitore. La scultura e la pittura gli sembravano in grado di fissare solo aspetti parziali e frammentari della natura; solo la musica poteva invece penetrare i

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 149.

segreti di quella dimensione indecifrabile, cogliendone tutta la meravigliosa complessità:

Au fond nos peintres symphonistes n'accordent pas une attention assez fervente à la beauté des saisons. Ils étudient la nature dans des ouvrages où elle revêt un aspect désagréablement artificiel, où les rochers sont en carton et les feuillages en gaze peinte. Or, la musique est précisément l'art qui est plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil. Malgré leurs prétentions de traducteurs assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l'univers qu'une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils se saisissent et ne fixent qu'un seul de ces aspects, un seul de ses instants: seuls les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation.<sup>93</sup>

[In fondo i nostri pittori sinfonisti non accordano un'attenzione abbastanza ardente alla bellezza delle stagioni. Studiano la natura nelle opere in cui essa riveste un aspetto spiacevolmente artificiale, in cui le scogliere sono di cartone e il fogliame di garza dipinta. Ora, la musica è precisamente l'arte che si avvicina di più alla natura, quella che le tende la trappola più sottile. Malgrado le loro pretese da traduttori giurati, i pittori e gli scultori non possono darci della bellezza dell'universo che un'interpretazione abbastanza libera e spesso frammentaria. Essi si appropriano e fissano uno solo di questi aspetti, uno solo dei suoi istanti: solo i musicisti hanno il privilegio di captare tutta la poesia della notte e del giorno, della terra e del cielo, di ricostruirne l'atmosfera e ritmarne l'immensa palpitazione.]

Liszt, Strauss, Beethoven, Wagner erano i compositori che Debussy additava come i responsabili della degenerazione della musica contemporanea; nelle loro opere descrittive vedeva l'esaltazione dell'artificio, della riproduzione posticcia e meccanica. Secondo lui non dovevano essere gli album di fotografie e il cinematografo gli obiettivi della ricerca musicale moderna; Debussy non vedeva nella musica del suo tempo l'esigenza di descrivere minuziosamente la realtà; la musica doveva salvaguardare la sua particolarità espressiva, evitando sistematicamente il confronto con le altre arti.

Qualche decennio prima Liszt aveva motivato in questi termini l'applicazione di un programma a un brano strumentale:

[...] una premessa in linguaggio comprensibile, aggiunta alla musica puramente strumentale, con la quale il compositore intende salvaguardare il pubblico che si accosta alla sua opera da una interpretazione poetica arbitraria e dirigere in anticipo l'attenzione sull'idea poetica dell'insieme.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>94</sup> Ferenc Liszt, *Un continuo progresso. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-Unicopli 1987, p. 335.

Liszt leggeva l'uso di riferimenti extramusicali nella musica strumentale come un'esigenza ineliminabile del suo tempo, la conferma della necessità di indirizzare i percorsi della fruizione:

[...] titoli esplicativi, poesie, motti, epigrammi, in breve oggi si correda [la musica strumentale] di tutto ciò che può servire a occupare l'immaginazione e a fissarla in un'idea, in un'immagine.<sup>95</sup>

Liszt, all'alba della seconda metà dell'Ottocento, riteneva necessario adeguarsi ai propositi del linguaggio contemporaneo, evitando sempre più di lasciare all'ascoltatore una lettura arbitraria della composizione. Si sentiva sollevato dall'imbarazzo di dover affidare le sue opere musicali all'interpretazione casuale degli ascoltatori; il programma era per Liszt la presenza rassicurante grazie alla quale trasmettere immagini e contenuti precisi al destinatario del messaggio artistico. Egli distingueva tra il compositore squisitamente sinfonico e il sinfonista poetante; se il primo portava con sé i suoi ascoltatori in regioni ideali che lasciava immaginare alla loro fantasia, il secondo era colui che si proponeva di rendere distinta un'immagine o una successione di stati d'animo presenti nella sua mente al momento della creazione. Solo quest'ultima tipologia di compositore, secondo Liszt, poteva adeguarsi alle forme del progresso contemporaneo. Solo la presenza di un programma poteva garantire questo atteggiamento e per questo doveva essere considerata un'esigenza ineliminabile della musica strumentale del tempo.

Eduard Hanslick, nel suo celebre saggio del 1854 intitolato *Vom Musikalisch-Schönen*, aveva contribuito ad alimentare il bipolarismo tra musica assoluta e musica a programma, dichiarando sostanzialmente impossibile l'esistenza di un linguaggio musicale dotato di contenuto:

La musica consiste in una serie di suoni e forme sonore, che non hanno altro contenuto che se stesse; [...] il contenuto del pezzo non è altro che le forme sonore udite, perché i suoni non solo sono ciò attraverso cui la musica si esprime, ma anche la cosa espressa.<sup>96</sup>

Oggi, dopo la sistemazione teorica del problema contenuta nel saggio di Carl Dahlhaus<sup>97</sup> dedicato al concetto di musica assoluta, non ci è più permesso ri-

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>96</sup> Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, trad. it. L. Distaso, Palermo, Aesthetica 2001 (ed. orig. *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, Weigel 1865), p. 112.

<sup>97</sup> C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta* cit.

pensare a quelle esperienze musicali come a due modalità opposte di concepire l'arte. È assolutamente irrealizzabile una coincidenza tra forma e contenuto per la musica assoluta, così come è difficile pensare a una musica a programma del tutto svincolata da esigenze di natura formale. A livello estetico la polemica non aveva senso di esistere, e ottenne molto più seguito in sede critica che presso i compositori del tempo. Solo all'inizio del Novecento furono chiari i confini del problema; Ferruccio Busoni nel 1906 osservava:

Ogni idea poetica ha origine da cose viste, sentite, lette, pensate, amate e patite in precedenza.<sup>98</sup>

In quel momento i musicisti si rendevano conto di essere stati vittima di un fraintendimento ideologico; il concetto di musica assoluta si sgretolava, valicando quella barriera che l'aveva separato dalla musica a programma; il diaframma si chiudeva, rendendo evidenti i limiti di entrambe le estremizzazioni. La complessa contraddittorietà del problema è quanto emerge nella maniera più vivida dallo studio di Dahlhaus; da Schopenhauer fino a Mallarmé tutte le mutazioni di pensiero sul concetto di musica assoluta confermano sempre la stessa contraddizione: il rifiuto della nozione stessa di extramusicalità convive con l'esigenza di individuare all'interno della musica un contenuto plausibile. Il saggio di Dahlhaus si chiude su un'enigmatica frase che allude proprio a questa incongruenza:

Il paradosso che ripiegamento significhi elevazione è la dialettica che sta alla base della "poésie absolue" e della musica assoluta.<sup>99</sup>

Ma tutto il suo lavoro mette in evidenza la condizione paradossale di un'idea irrealizzabile, destinata a rimanere viva solo nel pensiero dei suoi sostenitori.

Il problema è che quell'idea, che oggi a noi appare così contraddittoria, nell'800 era sufficientemente forte da poter influenzare la pratica musicale del tempo. Legittimità o meno dei concetti di musica assoluta e a programma, non si può trascurare l'esistenza delle correnti estetiche nate attorno a quel dibattito culturale. I compositori forse non erano schierati bellicosamente l'un contro l'altro, come avrebbe voluto Hanslick, ma certamente erano immersi in un clima dal quale erano costretti ad assorbire influenze palesi. Le idee di Liszt erano certamente tenute in considerazione da tutti coloro che si volevano avvicinare alle categorie della musica a programma.

<sup>98</sup> Ferruccio Busoni, *Uno sguardo lieto*, Milano, Il Saggiatore 1977, p. 173.

<sup>99</sup> C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta* cit., p. 162.

Ancora Hugo Riemann, alle soglie del Novecento, dava una definizione di musica a programma perfettamente in sintonia con il pensiero di Liszt e di Fétis:

Berlioz è il padre della “musica a programma” radicale. Da lui prende le mosse un “partito estremo”, che è convinto che ogni musica, non destinata a rappresentare qualcosa di determinato, sia un vuoto gioco di suoni.<sup>100</sup>

Ed è proprio Riemann a essere citato da Jean Marnold su «Le Courrier musical» del primo marzo 1902, a proposito dei *Nocturnes* di Debussy<sup>101</sup>. Era il rapporto con le categorie della musica a programma che non risultava chiaro al critico del periodico musicale parigino. La citazione da Riemann funge da richiamo alla tradizione lisztiana e alle sue caratteristiche principali. Jean Marnold, ascoltando i *Nocturnes*, non riusciva più a ritrovare la strada solcata dalla musica a programma di fine Ottocento. La sua recensione coglie quindi uno dei nodi problematici della questione: quale rapporto la musica di Debussy volesse stabilire con le esperienze a programma tramandate dall'Ottocento.

Saranno i prossimi capitoli a presentare il materiale necessario per affrontare approfonditamente la riflessione su questo punto. Per ora basti prendere atto della radicale divergenza tra le riflessioni dedicate da Debussy alla musica a programma e le tendenze estetiche che da Liszt in avanti avevano contraddistinto la musica dotata di riferimenti extramusicali sulla fine dell'Ottocento.

Se Liszt e i suoi successori vedevano nella musica un'occasione per trasmettere nella maniera più fedele possibile le emozioni provate dal compositore, Debussy invece non ammetteva l'imposizione di forme e contenuti all'immaginazione dell'ascoltatore. Liszt voleva avvicinare il più possibile il fruitore all'arte; Debussy invece cercava di distanziarlo dall'oggetto artistico, per stimolare in lui una reazione libera e autonoma. Per questo tutti i suoi moniti rivolti ai compositori prescrivono il distacco, il raffreddamento della temperatura emotiva, una lunga riflessione prima di avviare la fase creativa:

Pourquoi n'avoir pas suivi les bons conseils qu'il nous donnait d'observer la nature avant de nous essayer à la décrire?<sup>102</sup>

<sup>100</sup> Hugo Riemann, *Storia universale della musica*, trad. it. E. Bongioanni, Torino, S.T.E.N. 1922 (ed. orig. *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, Spemann 1901), p. 392.

<sup>101</sup> Jean Marnold, *Les «Nocturnes» de Claude Debussy*, «Le Courrier musical», 1 marzo 1902, p. 68: «L'essence de la musique à programme étant l'exploitation intentionnelle de la possibilité d'éveiller, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées (Hugo Riemann, *Histoire de la musique au XIXème siècle*, p. 366)».

<sup>102</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 204.

[Perché non aver seguito i buoni consigli che egli ci dava di osservare la natura prima di provare a descriverla?]

Debussy suggeriva di prendere sempre le distanze dall'oggetto osservato, proprio con la finalità di evitare di imporre all'attenzione dell'ascoltatore immagini o emozioni troppo definite; proponeva di abolire la consuetudine dei compositori di girare con il taccuino alla mano, pronti a trascrivere in musica ogni minima fonte di ispirazione:

Ramassez des impressions. Ne vous dépêchez pas de les noter... Parce que la Musique a cela de supérieur à la Peinture, qu'elle peut centraliser les variations de couleur et de lumière d'un même aspect. C'est une vérité bien mal observée, malgré sa simplicité du reste... oubliez même toute la musique, de temps en temps...<sup>103</sup>

[Raccogliete delle impressioni. Non vi affrettate ad annotarle... Perché la Musica ha questo di superiore alla Pittura, che può catalizzare le variazioni di colore e di luce in un solo aspetto. È una verità osservata molto male, malgrado la sua semplicità, del resto... dimenticate pure tutta la musica, di tanto in tanto...]

Nella celebre risposta del 25 ottobre 1905 alla durissima recensione scritta da Pierre Lalo su *La mer*, Debussy definiva la sua opera consapevolmente votata alla trascrizione infedele della natura. Lalo non era stato in grado di capire che la concezione debussysta prevedeva il distacco dalla natura e il rifiuto della riproduzione pittorica:

J'aime la Mer; je l'ai écoutée avec le respect passionné qu'on lui doit. Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas plus l'un que l'autre. Et vous me concédez que toutes les oreilles ne perçoivent pas de la même façon.<sup>104</sup>

[Amo il Mare; io l'ho ascoltato con il rispetto appassionato che gli si deve. Se ho trascritto male ciò che mi ha dettato, questo non ci riguarda né l'uno né l'altro. E voi mi concederete che non tutte le orecchie percepiscono allo stesso modo.]

Debussy aveva maturato la consapevolezza della relatività dell'esistenza; era riuscito a leggere tutto il potenziale espressivo che è racchiuso in quella categoria; e cercava di garantirne la sopravvivenza nei meccanismi dell'arte. I suoi fruitori godevano del diritto-dovere di muoversi liberamente tra gli stimoli suscitati dalla composizione musicale. La loro indipendenza fruitiva era diventata un valore indispensabile, da custodire e tutelare gelosamente.

<sup>103</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 942.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 928.



---

## La stampa musicale al tempo di Debussy

Una volta indagata la fisionomia tipo dell'ascoltatore immaginato da Debussy, occorre spostare l'interesse sul lato della fruizione, riflettere sulle reazioni dei primi ascoltatori alle opere di Debussy per valutare l'effettiva adeguatezza del pubblico contemporaneo a seguire i percorsi stimolati dal compositore: un complesso reticolo di interferenze reciproche che può essere chiarito solo dalle riflessioni del pubblico del tempo. Erano loro i diretti destinatari delle composizioni di Debussy, gli ascoltatori più vicini a una dimensione pura della fruizione, meno stratificata culturalmente. Solo le loro osservazioni, le loro difficoltà ricettive, le loro interpretazioni ci possono aiutare a decifrare i percorsi fruitivi prodotti dalle composizioni di Debussy.

Debussy proclamava la nascita di un fruitore idoneo ad approfittare della propria libertà immaginativa; ma le sue composizioni riuscirono davvero a realizzare quelle intenzioni? Gli ascoltatori del primo Novecento riuscirono ad avvertire gli stimoli prodotti da quella nuova concezione della fruizione? Nelle loro riflessioni sono contenute le prove dell'innovazione di Debussy; le loro difficoltà ricettive ci aiutano a chiarire le deviazioni apportate dalle sue composizioni alla consuetudine musicale del tempo.

Oggetto del presente studio sarà il repertorio orchestrale di Debussy nato nel primo decennio del Novecento: quella fase che va dai *Nocturnes* a *Ibéria*, passando per *La mer*. Attorno a quei lavori, presentati al grande pubblico delle stagioni concertistiche parigine, si sviluppò un enorme interesse. La vasta eco che essi seppero produrre sulle testate giornalistiche del tempo consente una riflessione approfondita sulle reazioni maturate al primo impatto. È questa la fase della produzione debussysta in cui si colgono le tappe essenziali che portarono alla piena maturazione di una concezione inesplorata dell'ascolto musicale. Ed è in queste

tre composizioni che diventano latenti quei sostegni extramusicali che avrebbero potuto influenzare la recezione dei contemporanei. In poco più di un decennio Debussy mise in crisi un intero universo linguistico, ponendo le basi per la nascita dei *Préludes* per pianoforte, degli ultimi lavori da camera e di *Jeux*.

Ognuna delle opere sulle quali ci si soffermerà d'ora in avanti è stata oggetto di un'indagine sulla stampa contemporanea. Un totale di 35 periodici, conservati alla Bibliothèque Nationale de France, sono stati presi in considerazione per esaminare un campione di opere comprese tra il 1890 e il 1925:

- o La Revue hebdomadaire
- o L'Art musical
- o L'Avenir musical
- o Le Ménestrel
- o Revue et Gazette Musicale de Paris
- o Gil Blas
- o La Grande Revue
- o Les Annales du Théâtre et de la Musique
- o Les Annales
- o La Chronique des Arts et de la Curiosité
- o Le Temps
- o Le Courrier musical
- o Le Monde musical
- o La Liberté
- o Le Figaro
- o Musica
- o Le Matin
- o La Revue musicale
- o La Revue française de Musique
- o Le Mercure musical (dopo il 1908 Bulletin S.I.M.)
- o Mercure de France
- o Excelsior
- o La Revue politique et littéraire
- o Revue musicale de Lyon
- o Revue d'histoire et critique musicale (Revue Musicale)
- o La Revue musicale S.I.M.
- o Le Guide musical
- o La République française
- o Les Cahiers d'aujourd'hui
- o Comoedia
- o Comoedia illustré
- o L'Écho de Paris
- o La Vie parisienne
- o Le Guide du concert
- o La Tribune de St. Gervais
- o Revue internationale de Musique 1888-89

Di ogni composizione presa in esame sono state reperite tutte le recensioni immediatamente successive alla prima esecuzione. La mole delle pubblicazioni esaminate non è stata solo formata da giornali specificamente musicali, ma anche da periodici di interesse letterario («La Grande Revue», «La Revue hebdomadaire», «Mercure de France», «Les Annales»), artistico («La Chronique des Arts e de la Curiosité»), mondano («La Vie parisienne») e da quotidiani generici («Le Temps», «La Liberté», «Le Matin», «Le Figaro» ecc.). La fiorente condizione della stampa musicale parigina di inizio Novecento ha reso particolarmente vasto il terreno d'indagine sui periodici del settore, consentendo di prendere in considerazione uno spettro piuttosto esteso di recensioni specifiche e competenti.

Il primo livello di selezione è stato operato sul repertorio; l'ambito della ricerca doveva essere limitato alle composizioni a programma a cavallo tra i due secoli, e doveva prendere in considerazione solo quelle opere finalizzate a stimolare esplicitamente determinate reazioni immaginative. Il campione è stato selezionato sulla base di due criteri fondamentali: un successo sufficientemente esteso da poter offrire materiale adeguato alla ricerca; la presenza di riferimenti extramusicali in grado di consentire un confronto produttivo con le composizioni di Debussy. Sotto sono riportate tutte le opere prese in considerazione per indagare la ricezione della musica a programma eseguita a Parigi tra fine Ottocento e inizio Novecento.

- ISAAC ALBÉNIZ
  - ✓ *Iberia* per pf., poi orchestrata postuma (ca 1938)
    - Primo Quaderno, Paris, Salle Pleyel, 9-5-1906
    - Secondo Quaderno, Saint Jean de Luz, 11-9-1907
    - Terzo Quaderno, Paris, casa della princesse de Polignac, 2-1-1908
    - Quarto Quaderno, Paris, Société Nationale, 9-2-1909
- GUSTAVE CHARPENTIER
  - ✓ *Impressions d'Italie*
    - Paris, Concerts Lamoureux, 14 -10-1894
    - Paris, Concerts Colonne, 13 e 20-3-1892
- EMMANUEL CHABRIER
  - ✓ *Dix Pièces Pittoresques* per pf. (1881) → *Suite pastorale* per orch. (1888)
    - Paris, Société des Concerts Populaires, 4-11-1888
  - ✓ *España* per orch.
    - Paris, Concerts Lamoureux, 4-11-1883
- VINCENT D'INDY
  - ✓ *Jour d'été à la montagne* per orch.
    - Paris, Concerts Colonne, 18-2-1906
    - Paris, Concerts Lamoureux, 22-3-1908

- CHARLES KOECHLIN
  - ✓ *En mer, la nuit* per orch.
  - Paris, Concerts Colonne, 11-12-1904
- MAURICE RAVEL
  - ✓ *Miroirs* per pf.
  - Paris, Société Nationale, 6-1-1906
  - ✓ *Rapsodie espagnole* per orch.
  - Paris, Concerts Colonne, 15-3-1908
- ALBERT ROUSSEL
  - ✓ *Poème de la forêt*
  - Paris, Concerts Lamoureux, 10-12-1907 (parziale)
  - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 22-3-1908 (integrale)
  - Paris, Concerts Lamoureux, 7-2-1909 (integrale)
- RICHARD STRAUSS
  - ✓ *Eine Alpensinfonie*
  - Berlin, 28-10-1915
  - Paris, Salle Gaveau (Lamoureux), 28-2-1925
- GEORGES-ADOLPHE HÜE
  - ✓ *Trois Poèmes Maritimes* (voce e orch.)
  - Paris, Concerts Lamoureux, 6-3-1904
- MODEST MUSORGSKIJ - MAURICE RAVEL
  - ✓ *Quadri di un'esposizione*
  - Paris, Opéra, 19-10-1922

Una volta reperita una documentazione sufficientemente estesa da poter proporre un adeguato tessuto di confronti, si è proceduto alla selezione di tutte quelle reazioni inerenti alla categoria che sta alla base di questo studio: l'immaginazione del fruitore. Le recensioni individuate costituiscono pertanto un elemento di raffronto particolarmente significativo per indagare i movimenti immaginativi dell'ascoltatore suscitati dai lavori di Debussy.

Gli autori delle recensioni sono figure culturali eterogenee. Si incontrano giudizi di compositori contemporanei che non hanno bisogno di presentazioni: Paul Dukas e Charles Koechlin si alternavano alla critica musicale de «La Chronique des Arts et de la Curiosité»; Vincent d'Indy, nel suo *Cours de composition musicale*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, a cura di A. Sérigny, Paris, Durand 1902.

redatto da Auguste Sérieyx sulla base di una serie di appunti presi a lezione tra il 1901 e il 1902, ci ha lasciato una miniera di osservazioni interessanti sulle opere di quegli anni; Manuel de Falla di tanto in tanto scriveva su «La Revue musicale» o sul periodico inglese «The Chesterian»; mentre le riflessioni di Maurice Ravel si possono leggere in «Les Cahiers d'aujourd'hui».

Accanto ai compositori c'erano gli scrittori: Louis Laloy scriveva sovente sul «Bulletin français de la S.I.M.», Léon Vallas era critico stabile della «Revue musicale de Lyon»; le indicazioni musicali lasciate da Marcel Proust in *A la recherche du temps perdu* possono offrire interessanti spunti di riflessione, così come un contributo importante viene dalle *Études* di Jacques Rivière.

C'erano inoltre i critici di mestiere, i professionisti della carta stampata, che mai come allora erano figure dotate di competenze tecniche davvero invidiabili.

Pierre Lalo, figlio del compositore Édouard, scelse consapevolmente la carriera giornalistica pur disponendo di ottime qualità letterarie (vinse per ben due volte il Prix de Grec e compì studi filosofici); dal 1898 succedette a Jean Weber come critico musicale de «Le Temps», rimanendovi sino al 1914; nei confronti di Debussy il suo atteggiamento cambiò radicalmente a partire dal 1905, quando *La mer* lo lasciò del tutto indifferente, deludendo in lui le grandi aspettative sorte in seguito alla rappresentazione del *Pelléas et Mélisande*.

Henri Gauthier-Villars, noto al pubblico del tempo come Willy, è il personaggio che si nasconde dietro le sempre argute osservazioni contenute nelle «Lettres de l'Ouvreuse», prima pubblicate su «L'Écho de Paris» e poi su «Comœdia». Sono lettere scritte da una «maschera», la quale dall'alto della sua intangibile identità poteva permettersi di esprimersi in assoluta libertà. Ai primi del Novecento era proprio Willy a celarsi dietro le «Lettres de l'Ouvreuse»; fu lui a recensire le composizioni per orchestra di Debussy che saranno indagate nei prossimi capitoli.

Jean Marnold, scrittore oltre che critico, nel 1905 fondò «Le Mercure musical», dopo aver scritto per tre anni su «Le Mercure de France», mentre Jean d'Udine, pur essendo laureato in legge, esercitò una discreta attività di compositore accanto a quella di critico su «Le Courrier musical».

Pochi erano gli autori delle recensioni di quegli anni che limitavano la loro attività alla critica musicale. Tra questi i più brillanti erano: Jean Chantavoine, che tra i vari titoli e meriti poteva vantare quello di aver studiato musicologia a Berlino con Max Friedländer; Michel Dmitrij Calvocoressi, critico franco-inglese, autore di numerosi studi musicologici pubblicati tra il 1902 e il 1957 e critico del periodico edito a Bruxelles «Le Guide musical»; e Louis Schneider, che dopo aver studiato composizione e direzione d'orchestra con Alexandre-Clément Luigini decise di dedicarsi esclusivamente all'attività pubblicistica su «Le Gaulois» e su «La Revue de France».

Molti erano i compositori-critici, che dedicavano spazio alla composizione quanto all'attività critica. Alfred Bruneau, ad esempio, fu collaboratore de «Gil Blas» (1892-95), «Le Figaro» (1895-1901) e «Le Matin» (1904-07 e 1909-33). Ma il nutrito catalogo delle sue opere dice molto sul suo impegno nell'ambito della composizione: particolarmente interessanti furono le sue collaborazioni con Émile Zola (*Le rêve*, 1891 e *Messidor*, 1897), volte a introdurre il naturalismo nell'opera francese di fine Ottocento. Le sue recensioni non nascondono una sorta di insofferenza nei confronti delle innovazioni del linguaggio contemporaneo; ma proprio per questo costituiscono un documento utilissimo al fine di recuperare le difficoltà fruttive di un orizzonte d'attesa ancora radicato nella cultura post-wagneriana.

Pierre de Bréville, uno dei tanti figli dell'amato «père Franck»<sup>2</sup>, fu certamente uno dei compositori più importanti della Parigi dei primi del Novecento; dal 1914 al 1918 insegnò musica da camera al Conservatorio e successivamente divenne per lungo tempo professore di contrappunto alla Schola Cantorum. Fu molto attivo sul fronte della composizione, soprattutto da camera, e assieme a Ernest Chausson, Arthur Coquard, Samuel Rousseau e Vincent d'Indy collaborò all'orchestrazione di *Ghisèle* di César Franck. Nonostante l'impegno in ambito compositivo, non disdegnò l'attività come critico musicale, che esercitò per tutta la vita su vari periodici quali «La Revue internationale de musique», «Le Courrier musical» e «La Revue blanche».

La stessa situazione si incontra indagando la figura di Arthur Coquard, uno dei primi allievi di Franck, nonché autore nel 1890 della prima monografia dedicata al maestro belga. Il catalogo delle sue composizioni è oggi noto soprattutto per le sue opere organistiche, ma è piuttosto vario: comprende drammi musicali, poemi sinfonici, oratori, musica da camera, oltre alla già citata strumentazione del IV atto di *Ghisèle*. Anche Coquard fu apprezzato per le sue recensioni musicali, a cui si dedicò per tutta la vita collaborando con «Le Monde», «l'Écho de Paris» e la «Revue internationale de musique».

Se ai casi sopra citati si aggiunge quello di Debussy, che lavorava alle sue composizioni pur continuando a esercitare un'intensa attività come critico, il panorama del giornalismo musicale di inizio Novecento assume tinte davvero interessanti. La maggior parte delle figure sopra elencate aveva seguito una regolare formazione musicale, pubblicava composizioni, e aveva contatti diretti con gli esponenti più illustri del mondo culturale di quegli anni. Non si trattava di dilettanti con la passione della musica, né di compositori falliti che avevano ripiegato sulla critica musicale; si trattava di persone che dedicavano le loro ri-

<sup>2</sup> Pierre de Bréville, *Les Fioretti du père Franck*, «Le Mercure de France», CCLXII, 1935, pp. 252-9.

sorse intellettuali alla composizione tanto quanto al giornalismo, e che avevano i mezzi necessari per approfondire gli aspetti tecnici di una partitura.

Per questi motivi le recensioni che si incontrano nei periodici francesi dei primi del Novecento sono testimonianze esemplari di una sensibilità raffinata, che non improvvisava competenze tecniche approssimative. Le reazioni dei critici musicali di quel periodo non provengono da una dimensione periferica, ma dal cuore della cultura musicale di quelle generazioni. Pierre de Bréville, Alfred Bruneau o Arthur Coquard non vivevano la musica unicamente da spettatori, conoscevano perfettamente il mondo che si nasconde dietro il podio del direttore d'orchestra, e avevano i mezzi per esprimersi artisticamente in prima persona. Le loro riflessioni sono necessarie per aiutarci a penetrare la cultura musicale di inizio secolo e a valutare la violenza dell'impatto della musica di Debussy sul mondo artistico contemporaneo.

Credo che la valutazione della recezione di un compositore non possa essere esaminata a fondo senza il sostegno offerto dal confronto con i contemporanei. Le reazioni alla produzione di Debussy vanno affiancate all'atteggiamento comunemente suscitato dalle opere coeve o immediatamente precedenti. Erano quelli i punti di riferimento del pubblico del tempo, le fonti del loro orizzonte d'attesa, della loro attitudine alla fruizione. Per capire la natura dell'innovazione apportata da Debussy sul livello dell'ascolto, occorre prima delineare le tendenze dominanti di quel periodo culturale, gli atteggiamenti comuni manifestati a contatto con la musica a programma. Non basta esaminare uno dei due poli: è proprio dal confronto che scaturiscono le vere peculiarità recettive richieste dalla musica di Debussy all'atteggiamento del fruitore. Solo quel pubblico così imbevuto delle consuetudini musicali del tempo può aiutarci a delineare il momento di rottura irrimediabile con le categorie tradizionali dell'ascolto. Per questo il prossimo capitolo sarà dedicato a definire l'orizzonte d'attesa maturato a Parigi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il campione di reazioni prese in esame renderà possibile la definizione di alcune tendenze comuni alla fruizione dell'epoca e fornirà gli strumenti necessari per affrontare il passo successivo: l'individuazione dei nodi problematici messi in crisi dalle scelte artistiche di Debussy.

---

## **Intorno a Debussy. La nascita di un orizzonte d'attesa**

### **La musica a programma in Francia tra fine Ottocento e inizio Novecento**

Nel primo capitolo abbiamo rilevato l'insofferenza estetica manifestata da Debussy nei confronti delle forzature imposte dalle categorie della musica a programma. Ma in Francia come era recepito il problema dai compositori e dai teorici? Qual era la recezione del concetto di musica a programma presso i detentori della cultura musicale francese? Quali erano le forme e il linguaggio della musica a programma che si erano diffuse dall'altra parte del Reno verso la fine dell'Ottocento?

Andando alla ricerca di risposte al problema, ci si imbatte subito nelle riflessioni contenute nel celebre articolo *De l'imitation musicale*, pubblicato da Hector Berlioz nel 1837 sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris». Lo spunto di quell'articolo è costituito dai pensieri espressi nel 1823 da Giuseppe Carpani nell'apparato critico alla prima pubblicazione in italiano delle lettere di Haydn<sup>1</sup>. Berlioz riprende il paragone proposto da Carpani tra musica e pittura, cercando di spiegare la decisa superiorità della prima in quanto arte capace di evocare anche ciò che non è riproducibile mimeticamente:

M. Carpani nous semble être sorti de son sujet, en empruntant à la peinture un terme de comparaison. Cet art en effet ne peut et ne doit avoir d'autre objet que la reproduction ou l'imitation plus ou moins belle et fidèle de la nature; tandis que

---

<sup>1</sup> Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, Tipografia della Minerva 1823.



la musique, dans un très grand nombre de cas, est un art *sui generis*, se suffit à elle-même et sait charmer sans avoir recours à aucune espèce d'imitation. La peinture ne saurait jamais empiéter sur le domaine de la musique; celle-ci au contraire peut évidemment agir sur l'imagination avec ses moyens propres, de manière à faire naître des impressions analogues à celles que produit l'art du dessin.<sup>2</sup>

[Il sig. Carpani ci sembra essere uscito fuori tema, prendendo a prestito dalla pittura un termine di paragone. Quest'arte in effetti non può e non deve avere altro fine che la riproduzione o l'imitazione più o meno bella e fedele della natura; tant'è che la musica, in moltissimi casi, è un'arte *sui generis*, basta a se stessa e sa affascinare senza dover ricorrere ad alcun tipo di imitazione. La pittura non saprebbe mai sconfinare nel territorio della musica; quest'ultima, al contrario, può evidentemente agire sull'immaginazione con i mezzi che le sono propri, in modo da far nascere impressioni analoghe a quelle che produce l'arte del disegno.]

Per Berlioz la pittura poteva solo riproporsi di imitare la natura, mentre la musica poteva scegliere se limitarsi a descrivere o produrre sensazioni impossibili da rintracciare nel mondo naturale. Questo però non significa che la musica non si possa prestare alle esigenze del descrittivismo; la sua natura complessa le consente di agire direttamente sull'immaginazione dell'ascoltatore, riuscendo a imporre sensazioni analoghe a quelle comunicate dalle arti figurative. Per Berlioz quattro condizioni giustificavano la presenza in musica di componenti imitative: l'imitazione non deve mai essere il fine, ma il mezzo della composizione; i soggetti extramusicali devono essere degni di comparire a contatto con un'arte elevata come la musica; l'imitazione naturale non deve mai sostituire l'imitazione sentimentale, vale a dire l'espressione dei sentimenti. Ma la condizione che meglio contribuisce a definire le caratteristiche della riflessione sul pittoresco in Francia è la terza:

Le troisième serait que l'imitation, sans devenir une réalité par une exacte substitution de la nature de l'art, fut cependant assez fidèle pour que l'intention du compositeur ne put être méconnue d'un auditoire attentif exercé.<sup>3</sup>

[La terza sarebbe che l'imitazione, senza diventare una realtà tramite un'esatta sostituzione della natura dell'arte, fosse tuttavia abbastanza fedele, di modo che l'intenzione del compositore non possa essere fraintesa da un uditorio attento e preparato.]

La chiarezza del riferimento immaginativo era per Berlioz una *conditio sine qua non* della musica a programma. Il supporto extra-musicale aveva un senso solo se

<sup>2</sup> Hector Berlioz, *De L'imitation musicale*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4, 1837, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

era in grado di tracciare un percorso netto e inequivocabile per il fruitore. Ogni forma di analogia imprecisa doveva essere bandita dalle forme a programma. È forse per questo che Berlioz nella continuazione dell'articolo accetta con qualche riserva le forme più problematiche di imitazione musicale, vale a dire quelle che si propongono di riprodurre immagini visive nella mente dell'ascoltatore. Berlioz si chiede:

En effet, y a-t-il pour nous une manière constante d'être affectés à l'aspect d'un bois, d'une prairie, ou de la lune sereine au ciel? Certainement non.<sup>4</sup>

[Effettivamente, esiste per noi una maniera costante di essere colpiti alla vista di un bosco, di una parteria, o della luna serena nel cielo? Certamente no.

Eppure la sua correttezza ideologica non gli permetteva di trascurare alcune eccezioni sorprendenti, opere destinate a evocare anche lo spessore concreto di un'immagine, come avviene ad esempio in alcune pagine strumentali del *Guglielmo Tell* di Rossini o del *Freischütz* di Weber:

On me répondra qu'il y a des exemples admirables de peintures musicales, dont il faut tenir compte, au moins comme exceptions. En les examinant nous allons voir que ces beautés poétiques ne sortent point du tout, au contraire, du vaste cercle où la nature de l'art les tient enfermées. C'est que ces imitations ne sont point présentées comme peintures d'objets visibles, mais seulement comme *images* ou comparaisons, servant à faire renaître les sensations dont la musique possède incontestablement les analogues.

[Mi si risponderà che vi sono esempi ammirevoli di quadri musicali, di cui occorre tener conto, almeno come eccezioni. Esaminandoli vedremo che queste bellezze poetiche non escono affatto, invece, dal vasto cerchio in cui la natura dell'arte le tiene rinchiusa. È che queste imitazioni non sono affatto presentate come rappresentazioni di oggetti visibili, ma soltanto come *immagini* o raffronti, servendo a far rinascere le sensazioni di cui la musica possiede indubbiamente gli equivalenti.]

Berlioz non riusciva a spiegarsi consapevolmente le motivazioni di questa straordinaria capacità evocativa. Per lui era una strada perfettamente percorribile, a patto che non fosse compromessa la chiarezza del riferimento extramusicale: una forte esigenza di sottomissione a una guida rassicurante; il programma in quelle condizioni era un elemento fondamentale, ineliminabile, un sostegno al quale aggrapparsi per evitare di navigare in una situazione ambigua e contraddittoria. L'imprecisione era esclusa da quel modo di concepire l'opera d'arte; il fruitore

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

esigeva riferimenti inequivocabili e il compositore aveva il dovere di adeguarsi a tale richiesta, cercando di trasmettere nella maniera più definita possibile le immagini e le emozioni che lo avevano ispirato.

Paul Dukas fu certamente un altro grande sostenitore della diffusione della musica a programma e del poema sinfonico in Francia. Le sue composizioni lo dimostrano, ma anche nei suoi scritti incontriamo numerose apologie di quei generi musicali. Egli nel 1892 dedicò un breve saggio<sup>5</sup> alla definizione dei rapporti tra musica e letteratura. La sua ammirazione nei confronti del *Faust* di Liszt era incondizionata; Dukas si stupiva che quella sorprendente composizione non fosse apprezzata in Francia tanto quanto all'estero. Era però anche consapevole dell'esistenza di alcune diversità tra il genere lisztiano e quello francese inaugurato da Berlioz, che secondo lui andavano rintracciate soprattutto nell'atteggiamento formale. In Francia generalmente le esigenze della musica a programma e del poema sinfonico non avevano prodotto una completa emancipazione dalle ragioni della forma. Quell'azione dissacrante svolta da Liszt nei confronti delle geometrie predefinite, in Francia non aveva trovato lo stesso seguito:

Le genre du poème symphonique a pour véritable créateur Berlioz; mais celui-ci à vrai dire, ne l'a pas poussé jusqu'à ses conséquences dernières, et n'en a guère tiré que des émotions dramatiques ou des réalisations descriptives. D'autre part, la forme musicale y est traitée suivant les lois du langage symphonique libre, mais ne s'affranchit pas sensiblement de la construction des périodes classiques. On les y retrouve par une étude un peu attentive.<sup>6</sup>

[Il genere del poema sinfonico ha come vero creatore Berlioz; ma egli, a dire il vero, non l'ha spinto fino alle sue estreme conseguenze. D'altra parte, la forma musicale è trattata secondo le leggi del linguaggio sinfonico libero, ma non si affranca sensibilmente dalla costruzione delle epoche classiche. La si ritrova attraverso uno studio un po' attento.]

Dukas si rendeva conto che l'assoluta libertà formale lisztiana non era stata recepita in Francia come una categoria essenziale del poema sinfonico e della musica a programma. Anche lui però sottolineava la condizione già messa in evidenza da Berlioz:

L'inconvénient [...] c'est la fâcheuse confusion que l'on peut faire des intentions de l'auteur dès qu'on ne saisit pas immédiatement la connexion de la musique avec telle pensée transitoire qu'elle a pour objet d'exprimer.

<sup>5</sup> Paul Dukas, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société d'éditions françaises et internationales 1948, pp. 51-8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 318.

[L'inconveniente [...] è l'incresciosa confusione che si può fare delle intenzioni dell'autore se non si colgono le connessioni della musica con il pensiero transitorio che essa ha per obiettivo di esprimere.]

Dukas riteneva un pericolo per la musica dotata di riferimenti extramusicali ogni forma di ambiguità fruitiva. La chiarezza comunicativa sembrava anche a lui una caratteristica fondante della musica a programma. Non gli pareva accettabile un'impresione nella definizione dei rapporti tra l'ascolto e il contenuto extramusicale del brano. La sua produzione non contraddice certo questa affermazione, visto che *L'apprenti sorcier* è uno dei brani che si prestano meglio al reperimento di strutture narratologiche, come ha ampiamente dimostrato Carolyn Abbate<sup>7</sup>.

Il caso di Camille Saint-Saëns ci aiuta a definire un'altra particolarità della recezione della musica a programma in ambito francese, dove la grande polemica tra difensori e detrattori non accese gli animi del dibattito culturale. Indubbiamente c'era la consapevolezza di trovarsi di fronte a due modi diversi di concepire il linguaggio musicale, ma non c'era quel bipolarismo che si incontra così spesso negli scritti tedeschi di fine Ottocento. Tant'è vero che Saint-Saëns non si preoccupava di passare serenamente dalla musica assoluta alla musica a programma; e, pur avendo prodotto una notevole quantità di composizioni cameristiche e orchestrali prive di riferimenti extramusicali, trascrisse per pianoforte alcuni poemi sinfonici di Liszt, e non si trovò affatto a disagio a contatto con il linguaggio decisamente evocativo di *Phaëton*, della *Danse macabre* o di *La jeunesse d'Hercule*.

Il suo ritratto di Liszt dipinge una figura dalla statura inarrivabile, un modello insuperato proprio per la sua capacità di concedere alla musica il dono della parola. Eppure la produzione di Saint-Saëns non disdegna affatto l'impegno nell'ambito della musica assoluta, che produsse tra l'altro cinque Concerti per pianoforte e orchestra, 3 per violino, 3 Sinfonie, Preludi e fughe per organo, per pianoforte e decine di composizioni da camera. La venerazione di Liszt non comportava anche un rifiuto delle categorie estetiche della musica assoluta. Tant'è vero che nelle sue memorie non emerge quel tono apologetico o accusatorio che si avverte invece in ogni pagina degli scritti di Hanslick o dello stesso Liszt.

Saint-Saëns non era certo avvezzo alle dissertazioni estetiche, ma c'è una sua lapidaria affermazione che contribuisce a consolidare quella caratteristica fondante della musica a programma francese inaugurata dall'articolo di Berlioz:

<sup>7</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, Princeton, Princeton University Press 1991, pp. 30-60.

Il [Liszt] déserte le culte de la musique pure pour celui de la musique dite “à programme” qui prétend à la peinture de sentiments et de caractères nettement déterminés.<sup>8</sup>

[Egli [Liszt] diserta il culto della musica pura per quello della musica detta “a programma”, mirante alla pittura di sentimenti e caratteri nettamente determinati].

Saint-Saëns parla dei poemi sinfonici di Liszt, soffermandosi sulle evocazioni concrete presenti all'interno di quel repertorio. E così, dopo aver discusso la felice rappresentazione della cavalcata in *Mazeppa* o la suggestiva descrizione dei movimenti del mare in *Ce qu'on entend sur la montagne*, delinea con un'affermazione estremamente sintetica una delle caratteristiche distintive della musica a programma: l'imposizione di riferimenti chiari all'immaginazione dell'ascoltatore. La nettezza dell'allusione extramusicale era un aspetto necessario alla fruizione di quel repertorio anche in ambito tedesco; ma era solo una delle tante caratteristiche che distinguevano la musica a programma dalla musica assoluta. In Francia invece si rileva una maggiore insistenza su questo aspetto del problema: per Saint-Saëns era addirittura la caratteristica da privilegiare per riuscire a dare una definizione sintetica dell'intero genere musicale.

Una delle riflessioni più approfondite sul tema si deve a Michel Dmitrij Calvocoressi. Si tratta di una voce enciclopedica contenuta nell'*Encyclopédie de la musique* curata da Albert Lavignac, uno dei didatti più illustri della cultura francese a cavallo tra Otto e Novecento, professore al Conservatorio di Parigi dal 1871 fino alla morte (1916). La maggior parte dei compositori del tempo furono suoi allievi; anche Debussy assistette alle sue lezioni durante gli anni del Conservatorio. La sua enciclopedia, che comprende anche un *Dictionnaire du Conservatoire*, contiene il sapere storico ed estetico che circolava nella Parigi *fin de siècle*. Benché sia un'opera ricca di imprecisioni, resta un documento fondamentale per risalire al clima culturale di quel vivace periodo.

Calvocoressi, come abbiamo già avuto modo di ricordare, era una delle firme più accreditate della stampa locale: un intellettuale completamente immerso nella vita artistica e musicale del suo tempo. La sua voce enciclopedica quindi è un documento essenziale per risalire alla lettura data dai francesi del concetto di musica a programma. L'apertura offre una definizione che non lascia spazio ad alcuna forma di contraddittorio:

La véritable musique à programme est celle qui, imitative ou descriptive ou représentative [...] est influencée quant à sa structure, à l'ordre de succession de ses motifs, développements et couleurs, par des considérations non exclusivement musicales, mais se rapportant, en partie au moins, à l'ordre de succession des motifs,

<sup>8</sup> Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique 1900, p. 25.

développements et couleurs de la donnée poétique ou de la narration qui fut choisie comme programme.<sup>9</sup>

[La vera musica a programma è quella che, imitativa, descrittiva o rappresentativa [...], è influenzata nella sua struttura, nell'ordine di successione dei suoi motivi, sviluppi e colori, da considerazioni non esclusivamente musicali, ma che si rapporta, in parte o meno, all'ordine di successione dei motivi, sviluppi e colori delle suggestioni poetiche o della narrazione che è stato scelto come programma.]

Calvocoressi introduce il discorso con una affermazione incontestabile, che delinea solo l'orizzonte formale della musica a programma. Nella definizione è però già presente un accenno a tre grandi categorie: la musica imitativa, la musica descrittiva e la musica rappresentativa.

La musica imitativa è quella che riproduce sugli strumenti musicali i suoni della natura: i trilli e i versi degli animali ne *Le quattro stagioni* di Vivaldi, o nel *Carnaval des animaux* di Saint-Saëns.

La musica descrittiva è quella che trasferisce in musica fenomeni e sensazioni non necessariamente sonori: ad esempio i movimenti della luminosità o delle onde che si possono immaginare ascoltando una composizione. Tutto ciò che si propone di riprodurre un fenomeno concreto senza imitarne le sonorità.

E infine la musica rappresentativa, che non imita fenomeni sonori, né si avvale di analogie sensoriali, ma trae dal soggetto l'ispirazione per suggerire all'ascoltatore un particolare carattere espressivo, come avviene nella *Sinfonia "Pastorale"* di Beethoven, dove l'autore non cerca di dipingere una realtà naturale, ma piuttosto le emozioni provate a contatto con quella dimensione.

Categorie assolutamente condivisibili quelle proposte da Calvocoressi, che ci aiutano a individuare un grande contenitore abitato da linguaggi e forme espressive molto distanti. Anche in questo caso però non rileviamo lo stesso bipolarismo della cultura musicale tedesca. Calvocoressi non stabilisce nessun tipo di graduatoria tra le due diverse modalità di concepire la musica:

Il est mainte œuvre d'origine imitative ou descriptive qui mérite d'être écoutée exactement comme s'écoute une partita de Bach ou un quatuor de Mozart, et mainte œuvre dite pure qui est plus pauvre, plus artificielle et moins libre que ne l'est la musique à programme dans l'esprit de ses pires adversaires.<sup>10</sup>

[Ci sono numerose opere di origine imitativa o descrittiva che meritano di essere ascoltate esattamente come si ascolta una partita di Bach o un quartetto di Mozart,

<sup>9</sup> Michel Dmitrij Calvocoressi, *La musique à programme*, in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac, Paris, Delagrave 1930, p. 3190 sgg.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 3190.

e numerose opere dette pure che sono più povere, più artificiali e meno libere di quanto non lo sia la musica a programma nello spirito dei suoi peggiori avversari.]

Ogni caso gli appare particolare, e si rifiuta di accettare le teorie di Friedrich Niecks<sup>11</sup>, che avevano eretto un baluardo insormontabile tra la musica regolata da precise ragioni formali e quella dotata di un programma extramusicale. Calvocoressi coglie i rischi legati a questo modo manicheo di leggere un fenomeno complesso, frutto di stratificazioni estetiche difficilmente isolabili. Nelle sue affermazioni si coglie un legame con la linea estetica proposta dal *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy. D'Indy non era certo un sostenitore dell'anarchia formale avanzata dal poema sinfonico; il radicamento nell'ordine imposto dalla tradizione era uno dei presupposti fondamentali della sua ispirazione. Eppure, nonostante questo, la sua produzione lascia spazio anche ad alcuni saggi non trascurabili nell'ambito della musica a programma: sfogliando il catalogo delle sue composizioni, oltre a *Jour d'été à la montagne* – di cui parleremo più approfonditamente tra poco –, incontriamo una Suite per pianoforte ricca di immagini abbaglianti, intitolata *Tableaux de voyage*, e alcuni interessanti lavori per orchestra: un *Poème des rivages*, un *Diptyque méditerranéen*, una trilogia di ouverture ispirate a Schiller, intitolata *Wallenstein*. Quanto si legge a proposito di questo genere musicale nel suo *Cours de composition musicale* non delinea certo una linea di demarcazione invalicabile, né un disprezzo irrecuperabile:

Une intention représentative ou même descriptive vient modifier cette construction [symphonique], souvent au détriment de la Musique, toujours au bénéfice de la *Fantaisie* poétique de l'auteur. Ainsi nous nous éloignons de la forme symphonique déterminée, pour suivre un "texte", un "programme" et parfois même un "titre", plus ou moins représentatif ou symbolique. [...] Ces genres ne sauraient se réclamer davantage de l'ordre dramatique, car ils ne sont point régis par les lois de la *parole chantée*, bien qu'ils en dépendent implicitement par l'influence d'un texte, d'un argument ou d'un titre, poétique ou littéraire. Leur forme est souvent tout à fait indéterminée, mais leur valeur artistique suffisait à les rendre dignes de n'être point omis. Beaucoup de ces pièces musicales inclassables méritent notre attention, sinon notre admiration, pour les beautés qu'elles renferment.<sup>12</sup>

[Una intenzione rappresentativa o descrittiva viene a modificare questa costruzione [sinfonica], spesso a detrimento della Musica, sempre a beneficio della *Fantasia* poetica dell'autore. Così noi ci allontaniamo dalla forma sinfonica determinata, per seguire un "testo", un "programma" e talvolta addirittura un "titolo", più o meno

<sup>11</sup> Friedrich Niecks, *Program Music in the Last Four Centuries*, London, Novello 1906.

<sup>12</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, a cura di A. Sérigny, Paris, Durand 1902, Deuxième livre, Seconde partie, p. 8.

rappresentativo o simbolico. [...] Questi generi non potrebbero più proclamarsi di ordine drammatico, poiché non sono affatto retti dalle leggi della *parola cantata*, anche se ne dipendono implicitamente attraverso l'influenza di un testo, di un argomento o di un titolo, poetico o letterario. La loro forma è spesso completamente indeterminata, ma il loro valore artistico sarebbe sufficiente a renderli degni di non essere omessi. Molti di questi brani musicali inclassificabili meritano la nostra attenzione, se non addirittura la nostra ammirazione, per la bellezza che contengono.]

D'Indy quindi non riteneva la musica a programma un repertorio da denigrare. Certo soffriva la latitanza di forme geometriche, ma sapeva anche apprezzare l'apporto della fantasia creativa. Le sue composizioni avrebbero tentato di curare ogni tendenza degenerativa, mantenendo un rapporto forte con le strutture sinfoniche tradizionali; e la sua soluzione avrebbe incarnato una delle reazioni più diffuse in Francia ai dibattiti estetici nati in ambito tedesco: la mediazione tra le esigenze della forma e l'adesione al programma extramusicale. A proposito del suo *Jour d'été à la montagne*, d'Indy avrebbe scritto:

En nous efforçant de maintenir cette composition dans le cadre symphonique, nous ne pensons pas avoir nui à la compréhension de son "programme descriptif": nous avons considéré plutôt comme un avantage d'épargner par ce moyen à l'auditeur un certain sentiment d'inquiétude que nous éprouvons toujours, en ce qui nous concerne, en écoutant des œuvres où le souci de l'idée extramusicale a été poussé jusqu'à la suppression totale de ces "points de repère", que nous persistons à juger *indispensables* dans n'importe quelle *composition*, pour peu qu'elle prétende justifier cette appellation.<sup>13</sup>

[Sforzandoci di mantenere questa composizione all'interno del quadro sinfonico, noi non pensiamo di aver nuociuto alla comprensione del suo "programma descrittivo": abbiamo considerato piuttosto un vantaggio risparmiare in tal modo all'ascoltatore un certo sentimento di inquietudine che proviamo sempre, per quanto ci riguarda, ascoltando opere in cui il pensiero dell'idea extramusicale sia stato spinto fino alla soppressione totale di questi "punti di riferimento", che noi continuiamo a giudicare *indispensabili* in qualsiasi *composizione*, per poco che essa pretenda di arrogarsi questa denominazione.]

La presenza di un programma per d'Indy, come per la maggior parte dei compositori e dei teorici francesi, non comportava quell'annullamento delle ragioni formali predicato da Liszt:

Non troviamo mai nelle manifestazioni vitali della natura figure geometriche e matematiche: perché volerle imporre all'arte? Perché sottoporre l'arte a un sistema lineare? Perché non ammirare il suo sviluppo rigoglioso, spontaneo, come quello

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 330.



delle querce i cui rami ricchi e intrecciati parlano alla nostra fantasia in maniera più viva del tasso deformato fino a farlo assomigliare a una piramide o a una pagoda cinese? A che scopo tutta questa fatica per atrofizzare e dominare gli impulsi della natura e dell'arte? Fatica vana! Appena i piccoli artisti giardinieri avranno perduto le forbici, quella vegetazione crescerà come è giusto che cresca.<sup>14</sup>

In Francia tra fine Ottocento e inizio Novecento non solo il mondo musicale non avvertiva un bipolarismo insanabile tra musica assoluta e musica a programma, ma cercava addirittura di far confluire la caratteristiche delle due diverse concezioni estetiche in un genere misto, arricchito delle conquiste di entrambi i linguaggi. La voce enciclopedica redatta da Calvocoressi ci aiuta a documentare proprio questo aspetto del problema, tratteggiando una fisionomia piuttosto precisa della recezione del problema maturata nella Francia di quegli anni. Per Calvocoressi, la categoria più comunemente utilizzata per giustificare la presenza di un programma in una composizione musicale era quella del contatto immediato e diretto con il fruitore:

L'objet de la musique à programme, imitative ou autre, est de suggérer le "programme" à l'esprit des auditeurs.<sup>15</sup>

[Oggetto della musica a programma, imitativa o altro, è di suggerire il "programma" all'animo degli ascoltatori.]

Tale concezione secondo Calvocoressi non era in grado di definire la vera peculiarità estetica della musica a programma; ma corrispondeva ormai a una definizione consolidata nelle disquisizioni teoriche del suo tempo: una convinzione che certamente era circolata nei corridoi e nelle aule del Conservatorio di Parigi, influenzando la sensibilità artistica di tutti i maggiori compositori di fine Ottocento e inizio Novecento. Poco importa oggi rilevare l'ambiguità di questa classificazione, che non è certo utile per circoscrivere le caratteristiche di un genere musicale estremamente complesso, forse impossibile da codificare teoricamente. Calvocoressi indubbiamente aveva ragione; ma la cultura del suo tempo aveva ormai recepito quella nozione imprecisa di musica a programma, che individuava nella definizione di percorsi netti per l'immaginazione del fruitore una condizione necessaria per giustificare la presenza di titoli e programmi.

All'interno di questo panorama l'unica voce fuori dal coro era quella di François Joseph Fétis, l'illustre fondatore de «La Revue musicale», che non riuscì

<sup>14</sup> Ferenc Liszt, *Un continuo progresso. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-Unicopli 1987, p. 347.

<sup>15</sup> M. Calvocoressi cit., p. 3186.

ad accettare la diffusione del linguaggio sinfonico lisztiano in Francia. I suoi scritti sono i soli a documentare un'insofferenza genetica nei confronti delle categorie della musica a programma e in particolare del poema sinfonico:

[dans les poèmes symphoniques] l'absence de charme est frappante: partout il est remplacé par l'agitation nerveuse, maladie endémique de l'époque actuelle. Le choix des sujets de ces œuvres appartient à une erreur capitale de notre temps; erreur que j'ai combattue en plusieurs endroits de mes écrits. Elle consiste à changer la destination de la musique, en l'enlevant au domaine de l'idéal pur, pour la transformer en art imitatif et pittoresque. En vain toutes les entreprises de ce genre ont-elles abouti à des déceptions, en dépit du talent des auteurs; quelques artistes ne sont pas moins persuadés, je dirais presque convaincus, que cette voie est celle de l'avenir de la musique.<sup>16</sup>

[nei poemi sinfonici] [l'assenza di fascino è evidente: dappertutto è rimpiazzato dall'agitazione nervosa, malattia endemica dell'epoca attuale. La scelta dei soggetti di queste opere è dovuta a uno degli errori capitali del nostro tempo; errore che io ho combattuto in molti luoghi dei miei scritti. Consiste nel cambiare la destinazione della musica, sottraendola alla regione dell'ideale puro, per trasformarla in arte imitativa e pittoresca. Invano tutti i tentativi di questo tipo sono falliti in maniera deludente, a dispetto del talento degli autori; alcuni artisti non sono meno persuasi, anzi direi che sono quasi convinti, che questa sia la via dell'avvenire della musica.]

L'imitazione, la descrizione e la rappresentazione per Fétis erano attività estranee alla natura della musica, che doveva invece cercare le vie dell'espressività esclusivamente al suo interno. In questo la sua posizione era perfettamente allineata a quella di Hanslick. Ma va considerata come un'anomalia all'interno della cultura musicale francese del tempo. La sua visione reazionaria della realtà non era destinata a trovare seguito, e soprattutto non trovava corrispondenza con le idee che circolavano al Conservatorio di Parigi.

Le affermazioni riportate sopra documentano uno scenario privo di contrasti insanabili: musica assoluta e musica a programma in Francia non erano due poli inconciliabili; i loro linguaggi erano meno distanti. Ma c'era una caratteristica che, per i compositori e i teorici del tempo, definiva la peculiarità del repertorio dotato di riferimenti extramusicali: il controllo sull'immaginazione del fruitore. Era proprio questo l'aspetto contro cui sarebbe scontrato violentemente il linguaggio di Debussy.

<sup>16</sup> François Joseph Fétis, *Bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères 1863, V, p. 323.

### Dalla teoria alla prassi

Dopo aver tracciato un panorama dello sfondo teorico, occorre cercare di capire quale fosse il rapporto che il repertorio a programma francese stabiliva con il livello della fruizione. È quindi necessario percorrere un cammino a ritroso nel tentativo di trovare alcune motivazioni estetiche alle impressioni immaginative documentate dalle recensioni di quegli anni. Tale lavoro è fondamentale per ricostruire l'orizzonte d'attesa con cui si confrontò Debussy all'epoca della presentazione delle sue più celebri opere orchestrali, e può favorire l'individuazione delle categorie fruibili più comuni a quel periodo storico-culturale.

#### Chabrier: *España*

Una delle più acclamate composizioni a programma della fine dell'Ottocento fu *España* di Emmanuel Chabrier. La prima esecuzione avvenne il 4 novembre 1883 ai Concerts Lamoureux, e la critica documenta senza dubbio uno dei successi più convincenti della musica francese di quegli anni. Era la grande stagione dell'iberismo, la vera nascita dell'interesse per un mondo scintillante, così vicino geograficamente, ma così lontano culturalmente dalla Francia. Al pubblico parigino non interessava la riproduzione fedele di linguaggi e atmosfere autentiche, la rivisitazione scrupolosa di una realtà culturale diversa. Ai frequentatori dei Concerts Lamoureux e dei Concerts Colonne interessava vedere soddisfatte le proprie attese immaginative, lasciarsi trasportare in un luogo perfettamente allineato alle proprie aspettative. Davvero pochi erano i compositori che in quel periodo portavano a Parigi le voci autentiche della cultura iberica. Fatta eccezione per quei musicisti che venivano direttamente dalla Spagna (Manuel de Falla e Isaac Albéniz) o che avevano esplicite origini spagnole (Maurice Ravel), la maggior parte degli autori attingeva a un repertorio di stilemi ormai condiviso dal pubblico del tempo, senza preoccuparsi di stabilire contatti diretti con la realtà culturale spagnola. La Spagna degli ascoltatori parigini aveva connotati precisi e rischiava di non trovare corrispondenze concrete con il folklore autentico. La musica a programma di contenuto iberico doveva quindi aderire a quel patrimonio di aspettative comuni, per garantire un contatto immediato con l'immaginazione del fruitore.

Il successo di *España* prova una perfetta adesione alla lettura parigina del mondo musicale spagnolo di fine Ottocento. E infatti le recensioni seguite alla prima esecuzione documentano grande ammirazione per un compositore che aveva saputo ritrarre in maniera sorprendentemente evocativa quanto indicato nel titolo della composizione: reazioni non da riferire alla raffigurazione del mondo spagnolo autentico, ma a una stratificazione di relazioni semantiche sviluppate dalla cultura francese del tempo.

Victorin Joncières, su «La Liberté», trascinato dall'entusiasmo, pensò addirittura di ascoltare in *España* un'opera estranea alle convenzioni, confondendo però la vivacità indiscutibile del linguaggio di Chabrier con l'adesione a un lessico musicale privo degli stilemi tipici del mondo iberico:

Ce n'est plus ici cette Espagne de convention, dont les boleros et les fandangos ont trop souvent lassé nos oreilles. C'est une œuvre pleine de vie et d'originalité, réellement vécue, où la fantaisie la plus hardie s'aile à la plus complète connaissance des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation. Quelle prodigieuse habilité [...] quand on songe que c'est la première fois que M. Chabrier parvient à faire exécuter sa musique par un grand orchestre.<sup>17</sup>

[Non si tratta più qui di quella Spagna convenzionale, i cui boleri e fandanghi hanno spesso spossato le nostre orecchie. È un'opera piena di vita e di originalità, realmente vissuta, in cui la fantasia più ardita si associa alla più completa conoscenza delle risorse dell'armonia e della strumentazione. Quale prodigiosa abilità [...] se si pensa che è la prima volta che il sig. Chabrier riesce a far eseguire la sua musica da una grande orchestra.]

Tutte le caratteristiche che egli ammirava nella composizione di Chabrier rientrano nell'alveo degli stereotipi attribuiti dalla cultura francese di fine Ottocento al mondo iberico. Se *España* non avesse rispettato quelle convenzioni, difficilmente il pubblico del tempo avrebbe potuto ritrovarsi pienamente soddisfatto nel lavoro di individuazione e interpretazione dei riferimenti extramusicali sottesi alla composizione. E non è certo casuale il fatto che tutte le recensioni lodino il potere evocativo della musica di Chabrier, ne sottolineino i colori vivaci, evidenziando uno degli stereotipi più diffusi nella recezione del mondo spagnolo: la vita attiva e movimentata. La recensione del cronista *ad interim* del «Gil Blas» si allinea perfettamente alle impressioni di Joncières:

Ce qui est remarquable surtout dans *España* c'est l'éblouissant miroitement des couleurs instrumentales et la prodigieuse verve des combinaisons rythmiques. L'homme qui possède à ce point les ressources du métier et qui sait les mettre au service de ses idées avec tant d'intelligence et d'à propos est assurément un maître.<sup>18</sup>

[Ciò che è particolarmente rimarchevole in *España* è l'abbagliante sfavillio dei colori strumentali e il prodigioso estro delle combinazioni ritmiche. L'uomo che possiede a tal punto gli strumenti del mestiere e sa metterli al servizio delle sue idee con tanta intelligenza e adeguatezza è sicuramente un grande maestro.]

<sup>17</sup> «La Liberté», 12 novembre 1883.

<sup>18</sup> «Gil Blas», 6 novembre 1883.

Le considerazioni di Pierre-Max Dubois non si allontanano di molto da quelle di Joncières.

Le morceau débute par un exposé du premier motif présenté d'une façon très originale: le thème est exécuté par la trompette avec sourdine; c'est un fragment d'un effet très heureux. Constatons pour tout le morceau les qualités principales du jeune compositeur, son orchestration est très piquante et il possède une grande invention rythmique.<sup>19</sup>

[Il brano si apre con un'esposizione del primo motivo presentata in maniera originale: il tema è eseguito dalla tromba con sordina; è un frammento di un effetto particolarmente efficace. Constatiamo per tutta la durata del pezzo le qualità principali del giovane compositore, la sua orchestrazione è molto pungente ed egli possiede una grande inventiva ritmica.]

E anche le recensioni, rispettivamente di Victor Wilder e di Charles Darcours, parlano di una felice raffigurazione del mondo spagnolo, individuandovi addirittura una trama di motivi popolari:

Cette composition, écrite sur des motifs populaires de *jotas* et de *malagueñas*, est un tableau musical qui nous promet un maître coloriste. M. Chabrier manie l'orchestre avec une habileté étonnante et personne ne s'entend mieux que lui à en faire jaillir les effets de ombre et de lumière. Il y a dans ce morceau une dépense de verve réellement extraordinaire, qui éblouit les oreilles et fait revivre, par la seule puissance des sons, l'Espagne musicale toute entière.<sup>20</sup>

[Questa composizione, scritta su motivi popolari di *jota* e di *malagueña*, è un affresco musicale che ci promette un maestro colorista. Il sig. Chabrier maneggia l'orchestra con un'abilità sconvolgente e nessuno riesce meglio di lui a farne sprizzare gli effetti d'ombra e di luce. C'è in questo brano uno sfoggio di veemenza realmente straordinario, che stordisce le orecchie e fa rivivere, attraverso la sola potenza dei suoni, la Spagna musicale tutta intera.]

*España* est un tableau dans lequel les nuances les plus riches de la palette orchestrale sont étalées avec une profusion sans pareille. Quelques motifs populaires de l'Espagne servent de thème à la composition, mais ils sont amalgamés avec un tel intérêt harmonique, leurs développements deviennent le prétexte de tant de combinaisons de sonorités saisissantes, que l'oreille a peine à suivre l'enchaînement des effets, et l'on ne reprend haleine que lorsque ce morceau extraordinaire est terminé.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> «L'Art musical», 8 novembre 1883.

<sup>20</sup> «Le Ménestrel», 11 novembre 1883.

<sup>21</sup> «Le Figaro», 11 novembre 1883.

[*España* è un affresco nel quale le sfumature più ricche della tavolozza orchestrale sono esposte con una profusione senza pari. Alcuni motivi popolari della Spagna servono da tema alla composizione, ma sono amalgamati con un tale interesse armonico, i loro sviluppi divengono il pretesto per tante di quelle combinazioni di sonorità avvincenti, che l'orecchio fatica a seguire la concatenazione degli effetti, e si riprende fiato solo quando questo straordinario pezzo è terminato.]

L'aspetto che emerge in maniera più appariscente dal confronto tra le recensioni successive alla prima esecuzione di *España* consiste nell'aderenza tra le indicazioni compositive e le reazioni del pubblico. Chabrier voleva scrivere un brano pittoresco votato alla raffigurazione del mondo spagnolo e i suoi ascoltatori raccolsero senza difficoltà le sue intenzioni. Questo significa che il lessico di *España* era familiare al pubblico del tempo, che era dotato di connotazioni semantiche in grado di garantire una comunicazione chiara e inequivocabile con il livello della fruizione: un atteggiamento allineato alle affermazioni dei teorici, che presuppone l'uso di formule derivate dalla tradizione e l'adesione a un patrimonio di conoscenze comuni a tutta la cultura musicale dell'epoca.

### **Charpentier: *Impressions d'Italie***

Qualche anno dopo furono le *Impressions d'Italie* di Gustave Charpentier a investire la Parigi dell'ultimo decennio dell'Ottocento. La prima esecuzione si tenne ai Concerts Colonne il 13 marzo 1892; ma l'opera venne bissata immediatamente la domenica successiva (20 marzo), proprio sull'onda dell'entusiasmo suscitato al primo impatto sul pubblico.

In ottemperanza alle consuetudini del tempo, il lavoro fu corredato di una dettagliata nota illustrativa, firmata dal poeta Alfred Ernst, nella quale sono descritte accuratamente tutte le situazioni che la composizione si propone di evocare: una serenata notturna all'uscita dall'osteria (*Sérénade*); una scena alla fontana, animata da fanciulle a piedi nudi che trasportano secchi d'acqua con la solennità di un corteo religioso (*À la fontaine*); un paesaggio di montagna, percorso da una fila composta di muli che si muovono lasciando tintinnare i loro campanacci (*À mules*); un momento contemplativo sulla cima delle montagne (*Sur les cimes*) e un ritratto colorito di Napoli, delle sue vie animate, dei suoi schiamazzi, delle sue passioni (*Napoli*). Questo il programma:

*Sérénade*, dédiée à Édouard Colonne: c'est bientôt minuit; à la sortie des osteries, les gens du pays clament sous les fenêtres de leurs fiancées des longues mélodies ardentes, parfois tristes, et d'un accent souvent farouche. A ces phrases amoureuses répondent des mandolines et des guitares. Puis le chant du jeun' homme s'élève à nouveau et peu à peu s'éteint.

A la fontaine, dédiée à Albert Lorthiois: vers les ravins où s'épanchent les cascades, s'en vont les filles à pieds nus, bras nus, la chemisette blanche très ouverte sur les épaules et sur la gorge halée. Graves, paisibles, sans voix et sans pensées, elles vont, en un rythme calme et presque religieux, la cruche de bronze sur la tête, avec un lent balancement des branches sous la rigidité du buste. Et c'est comme une théorie de prêtresses, superbes et passives déroulant dans la brûlante clarté du soleil un silencieux cortège, tandis que, par instants tombant de la montagne, résonne le gai refrain des prêtres.

A mules, dédiée à Émile Pessard: vers le soir, sur le chemin qui serpente sous les montagnes sabines, les mules trottaient d'un pas égal, au rythme clair de leurs clochettes. Le chant du violoncelle c'est la *canzone* étonnée à pleine voix par les *pecorai*, et ces douces tierces de flûtes qui lui succèdent, c'est la chanson tendre que murmurent les belles filles aux yeux profonds, assises, ou mieux agenouillées dans les charrettes qui remontent le village.

Sur les cimes, dédiée à Camille Saint-Saëns: c'est midi, par les hautes solitudes, en ce "Désert de Sorrente", qui domine la ville, et d'où le regard embrasse les îles et la mer. Ici, le quatuor, avec ses longues tenues, nous peint en quelque sorte ce fond de tableau, cette étendue brûlée de soleil, cette atmosphère ardente; un cor figure la cloche éloignée d'un monastère. Les flûtes, les clarinettes, les harpes disent les gazouillements des oiseaux qui trillent éperdument, comme grisés de chaleur et de clarté. Ces altos et ces violoncelles qui chantent, qui enflent peu à peu leurs sons, c'est l'âme, l'enthousiasme du poète, la voix qui monte dans la solitude, cependant que grandit la sonnerie des églises et que les carillons envolés des cloches de Sorrente, de Amalfi même, croisent leurs sons sur une étendue de plusieurs octaves, passent sur le désert des cimes, et vont se perdre au loin sur la mer bleue. Tout s'apaise, quelques sons de cloche s'égrènent encore, faibles et doux, aux lointaines immensités...

Napoli, dédiée à Charles Lamoureux: en cette dernière partie des *Impressions*, le compositeur s'est proposé de peindre musicalement Naples, sa population, sa vie toute extérieure et sa joie... Ce sont d'abord des vibrations éparses: chaleur, lumière, grouillement de foule. Il semble que de chaque rue s'envolent des chants, des rythmes de danse, d'amoureuses langueurs de violons, d'amusants grincements de guitares. Des appels se répondent, des musiques militaires cuivrent fièrement la symphonie; des danseuses frappant du pied le sol promènent de groupe en groupe le bercement des tarantelles. C'est comme la grande chanson du peuple, l'hymne de Naples au bord de son golf azur, avec le ronflement de Vésuve par intermittences, couvrant les mélodies sentimentales que des chanteurs nasillent sur les quais... Et le soir tombe, tandis qu'un feu d'artifice éclate en gerbes de lumières, en bouquets d'étoiles, qui planent et vont s'éteindre sur l'infini miroitement des flots.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Marc Delmas, *Gustave Charpentier et le lyrisme français*, Paris, Delagrave 1931, pp. 51-60 (*Serenata*, dedicata a Édouard Colonne: è quasi mezzanotte; all'uscita delle osterie, la gente del paese schiamazza sotto alle finestre delle fidanzate cantando lunghe melodie ardenti, a volte tristi e di un accento sovente selvaggio. A queste frasi amorose rispondono mandolini e chitarre. Poi il

Non è facile stabilire quale grado di collaborazione abbia unito Charpentier a Ernst; ma certamente il compositore doveva ritenere soddisfatte le sue intenzioni programmatiche, vista la decisione di approvare la distribuzione del testo illustrativo. Quello che è certo è che gli ascoltatori delle prime esecuzioni accettarono passivamente le condizioni immaginative imposte da Charpentier ed Ernst: nessuno si sognò di mettere in discussione il potere evocativo delle *Impressions d'Italie*. Tutte le recensioni che possiamo rintracciare nei periodici del tempo documentano una perfetta adesione agli stimoli contenuti nel programma: non una serie di impressioni arbitrarie, ma un ciclo di immagini sonore legate a un patrimonio di ricordi comuni.

L'elogio più diffuso nei confronti di Charpentier fu proprio quello di essere riuscito a piegare l'astrattezza della musica alla definizione di precise situazioni naturalistiche. In cima agli apprezzamenti dei contemporanei erano proprio l'abilità descrittiva del compositore, la chiarezza dei dettagli e la capacità di evocare in maniera percepibile quanto indicato nel programma. Charles Gounod, un anno prima di morire, su «L'Art musical» scriveva:

---

canto di un giovane si leva nuovamente e a poco a poco si estingue. Alla fontana, dedicata ad Albert Lorthiois: verso le rapide da cui si gettano le cascate, se ne vanno le fanciulle a piedi nudi, le braccia nude, la camicetta bianca molto scoperta sulle spalle e sul petto abbronzato. Gravi, calme, senza voce e senza pensieri vanno, con un ritmo calmo e quasi religioso, con la brocca di bronzo sulla testa e un lento ondeggiare delle braccia sotto la rigidità del busto. Ed è come una processione di sacerdotesse, superbe e passive nel loro incedere in un corteo silenzioso, nella bruciante luminosità del sole, mentre risuona il gaio ritornello dei sacerdoti, scendendo a tratti giù dalla montagna. Sui muli, dedicata a Émile Pessard: verso sera, sul camminamento che si spiega tortuoso sulle montagne sabine, i muli trotterellano con passo regolare, al chiaro ritmo dei loro campanacci. Il canto del violoncello è la canzone intonata a piena voce dai pecorai, e le dolci terze dei flauti che seguono rappresentano la canzone tenera che mormorano le belle fanciulle dagli occhi profondi, sedute, o meglio inginocchiate nei carretti che risalgono verso il villaggio. Sulle cime, dedicato a Camille Saint-Saëns: è mezzogiorno, attraverso le alte solitudini, in questo "Deserto di Sorrento", che domina la città e da cui lo sguardo abbraccia le isole e il mare. Qui, il quartetto, con le sue lunghe note tenute, dipinge in qualche modo questo sfondo di quadro, questa distesa bruciata dal sole, questa atmosfera ardente; un corno rappresenta la campana di un monastero in lontananza. Il flauto, i clarinetti, le arpe raccontano il brusio degli uccelli che cinguettano in maniera dispersa, ebbri di calore e di luminosità. Queste viole e questi violoncelli che cantano, che gonfiano a poco a poco i loro suoni, rappresentano l'anima, l'entusiasmo del poeta, la voce che sale nella solitudine, mentre si ingrossa il suono delle chiese e gli scampanii volatili delle campane di Sorrento e della stessa Amalfi incrociano i loro suoni su un'estensione di diverse ottave, passano sul deserto delle sommità e vanno a perdersi in lontananza sul mare blu. Tutto si rappacifica, alcuni suoni di campana si sgranano ancora, deboli e docili, nelle lontane immensità... Napoli, dedicata a Charles Lamoureux: in quest'ultima parte delle *Impressions* il compositore si è proposto di dipingere musicalmente Napoli, la sua popolazione, la sua vita tutta esteriore e la sua gioia... Prima alcune vibrazioni sparse: calore, luce, brusio della folla. Sembra che da ogni strada si levino canti, ritmi di danza, amorosi languori di violini, scherzosi pizzichii di chitarre. Schiamazzi si rispondono, musiche militari squillano fieramente nella sinfonia; ballerine che battono il piede per terra portano di gruppo in gruppo il movimento delle tarantelle. È come la grande canzone del popolo, l'inno di Napoli al bordo del suo golfo azzurro, con il russare a tratti del Vesuvio, il quale copre le melopee sentimentali che alcuni cantanti pronunciano con voce nasale per le vie... E la sera scende, mentre un fuoco artificiale esplode in fasci di luce, in mazzi di stelle, che planano e si dissolvono sull'infinito scintillio delle onde).



Il y a du talent, du tempérament et de l'idée dans cette musique qui n'a rien d'obscur ni prétentieux. D'après tout ce qu'on disait de M. Charpentier, nous ne nous attendions pas cette abondance mélodique.<sup>23</sup>

[Ci sono talento, temperamento e idee in questa musica che non ha niente di oscuro né di pretenzioso. Con tutto quello che si diceva del sig. Charpentier, non ci aspettavamo una simile abbondanza melodica.]

Le sue considerazioni alludono alla grande virtù di sapersi esprimere in maniera chiara, evitando atteggiamenti oscuri o pretenziosi: lodano apertamente una concezione della musica a programma votata alla definizione di immagini nette.

Amédée Boutarel celebrò lo straordinario potere descrittivo dell'arte di Charpentier, azzardando addirittura un paragone con l'estetica di Berlioz:

D'importantes analogies rapprochent la nouvelle composition du jeune Prix de Rome et celle plus ancienne de l'auteur de la *Damnation de Faust*, qui fut également Prix de Rome et qui lui aussi rapporta de l'Italie le plan de sa symphonie descriptive [...] il y a aussi la description musicale de ce que l'on éprouve sur les hauts sommets.<sup>24</sup>

[Alcune importanti analogie avvicinano la nuova composizione del giovane Prix de Rome e quella più vecchia dell'autore della *Damnation de Faust*, che fu a sua volta Prix de Rome e anch'egli riportò dall'Italia il progetto della sua sinfonia descrittiva [...] c'è anche la descrizione musicale di ciò che si prova sulle cime elevate.]

La recensione, stabilendo un parallelismo con l'*Harold en Italie*, trascurava forse con eccessiva disinvoltura il peso ben differente delle due fonti letterarie: Byron per Berlioz e Ernst per Charpentier. Due anni dopo, al secondo ascolto delle *Impressions d'Italie*, Boutarel ridimensionò la portata delle sue considerazioni, senza però mettere in discussione il potere descrittivo dell'opera:

Les *Impressions d'Italie* sont avant tout une œuvre descriptive. Contrairement à ce qui a lieu dans la *Fantastique*, l'état de l'âme y est à peine indiqué, mais la vie déborde, la nature agit avec force par la splendeur de ses spectacles que le compositeur a pu saisir et dépeindre avec un talent réel et une verve qui supplée souvent à la profondeur de l'idée.<sup>25</sup>

[Le *Impressions d'Italie* sono prima di tutto un'opera descrittiva. Contrariamente a ciò che accade nella *Fantastique*, qui lo stato d'animo è appena abbozzato, ma la

<sup>23</sup> «L'Art musical», 31 marzo 1892, p. 43.

<sup>24</sup> «Le Ménestrel», 27 marzo 1892, p. 100.

<sup>25</sup> «Le Ménestrel», 21 ottobre 1894, p. 75.

vita trabocca, la natura agisce con forza attraverso lo splendore dei suoi spettacoli che il compositore ha saputo cogliere e dipingere con vero talento e un estro che spesso supplisce alla profondità dell'idea.]

Saint-Pol-Roux sul «*Mercure de France*» parlò di «richesse de détails indicatrice»<sup>26</sup> e anche i critici incapaci di apprezzare la bellezza del lavoro si trovarono costretti a lodare il talento pittoresco del compositore; Victor Wilder, pur ritenendo ridondante la presenza del testo di Ernst, scrisse:

Gustave Charpentier a le sens du pittoresque. Il sent vivement et fait sentir de même.<sup>27</sup>

[Gustave Charpentier ha il senso del pittoresco. Egli sente in maniera viva e fa sentire alla stessa maniera.]

Mentre Hippolyte Berbedette, nonostante le parole di scarso apprezzamento riservate all'arte di Charpentier, non poté esimersi dal lodarne l'inimitabile talento descrittivo<sup>28</sup>.

Alcuni episodi musicali confermano la presenza di indicazioni inconfutabili, destinate a guidare l'immaginazione del fruitore.

Nella *Sérénade* iniziale tutti riconobbero nella linea del violoncello e poi della viola «dans la coulisse» i segni inconfondibili di un canto d'amore, e nei movimenti dei violini le sonorità di strumenti pizzicati quali mandolini e chitarre. Hugues Imbert scrisse:

Dans *Sérénade*, après le chant à l'unisson et à découvert des violoncelles, après les bruissements de mandoline si bien imités par les violons, M. Monteux a fort bien fait valoir la voix d'alto, plein de mélancolie.<sup>29</sup>

[In *Sérénade*, dopo il canto all'unisono e allo scoperto dei violoncelli, dopo i fruscii dei mandolini così ben imitati dai violini, il sig. Monteux ha fatto valere davvero bene la voce della viola, piena di malinconia.]

La recensione di Charles Darcours documenta le stesse impressioni immaginative:

<sup>26</sup> «Le Mercure de France», aprile 1892, p. 357.

<sup>27</sup> «Gil Blas», 22 marzo 1908.

<sup>28</sup> «Le Ménestrel», 20 marzo 1892, p. 93.

<sup>29</sup> «Le Guide musical», 3 novembre 1901.

*Sérénade* est une douce chanson d'amour murmurée par le violoncelle, à laquelle se mêlent les mandolines et les guitares; la pièce est d'une poésie exquise et elle a été redemandée avec enthousiasme.<sup>30</sup>

[*Sérénade* è una dolce canzone d'amore mormorata dal violoncello, alla quale si mescolano i mandolini e le chitarre; il brano è di una poesia squisita ed è stato richiesto con entusiasmo.]

E anche le parole dell'“Ouvreuse”, dietro al consueto umorismo, non mettono minimamente in discussione l'appartenenza del primo brano alla tipologia della serenata<sup>31</sup>.

In *À la fontaine* si verifica la stessa situazione. Il corale che si forma negli archi poteva essere letto dal pubblico del tempo solo in una prospettiva religiosa. Le reazioni dei primi ascoltatori dimostrano difatti la percezione di uno scenario solenne, nel quale i movimenti delle fanciulle appaiono lenti e maestosi proprio come in una cerimonia liturgica.

Es. 1. G. Charpentier, *Impressions d'Italie, À la fontaine*, batt. 34 sgg.

La recensione di Victorin Joncières parla di «théories de jeunes filles, au teint bronzé, marchant d'un pas tranquille, comme des prêtesses de l'antiquité»<sup>32</sup>, quella di Charles Darcours accenna all'atteggiamento calmo e grave di fanciulle che camminano a piedi nudi<sup>33</sup>; e la “Lettre de l'Ouvreuse” addirittura si spinge

<sup>30</sup> «Le Figaro», 16 marzo 1892.

<sup>31</sup> «L'Écho de Paris», 15 marzo 1892.

<sup>32</sup> «La Liberté», 28 marzo 1892.

<sup>33</sup> «Le Figaro», 16 marzo 1892.

a immaginare «Marie Magdaleine»<sup>34</sup> al centro del gruppo. Tutte raccolgono una dimensione spirituale nei pacati movimenti della scena alla fontana.

Il momento culminante della chiarezza descrittiva delle *Impressions d'Italie* risiede nel terzo episodio, *À mules*, una scena di montagna animata dalle sonorità emesse da un gruppo di muli in movimento. Anche in questo caso le scelte di Charpentier riflettono la volontà di definire con precisione quanto descritto dal testo; ma il particolare più appariscente va senza dubbio rilevato nella riproduzione in orchestra del tintinnio dei campanacci. Il compositore sceglie di lasciare emergere questa sonorità agreste, offrendo all'ascoltatore un'indicazione inequivocabile. Non solo l'uso di un sonaglio tra le percussioni allude senza reticenze al rumore provocato dai movimenti del bestiame; anche le altre parti dell'orchestra sono piegate alla raffigurazione di quell'immagine sonora: le viole seguono movimenti "sporcati" da continue acciaccature, mentre i violoncelli accompagnano per terze sullo stesso disegno pizzicato, al quale si aggiungono i violini poche battute dopo:

Es. 2. G. Charpentier, *Impressions d'Italie, À mules*, batt. 9 sgg.

L'atteggiamento del compositore è evidente nell'intento di offrire un riferimento chiaro all'immaginazione dell'ascoltatore. I gesti delle percussioni e degli archi alludono in maniera esplicita alle altezze imprecise dei suoni emessi dai campanacci dei muli. Le frequenti acciaccature confondono la chiarezza delle note reali, restituendo un'immagine sonora piuttosto fedele della scena descritta dal programma. Naturalmente anche in questo caso le reazioni dei primi ascol-

<sup>34</sup> «L'Écho de Paris», 15 marzo 1892.

tatori furono concordi nell'individuare il referente extramusicale di questa scelta compositiva. Victorin Joncières parlò di «grelots qui tintent joyeusement, au trot des mules, sur le chemin tortueux qui sillonne la montagne»<sup>35</sup>; Darcours scrisse: «les bêtes trottaient d'un pas égal, et le rythme de leurs clochettes s'efface parfois aux sons des chansons des belles filles assises dans les charrettes qui remontent vers le village»<sup>36</sup>; nessuno mise in discussione il fatto che si trattasse di un episodio descrittivo, volto a ritrarre un paesaggio montuoso solcato da una cordata di muli.

Le *Impressions d'Italie* colpirono il pubblico della fine dell'Ottocento per la loro straordinaria capacità evocativa, per la chiarezza delle loro scelte musicali e per un'adesione incondizionata ai dettami della musica a programma del tempo. I primi fruitori erano costretti a reagire in maniera concorde a quegli stimoli immaginativi, perché gli spunti musicali ideati dal compositore erano finalizzati a sollecitare reazioni precise, attingendo a un patrimonio di relazioni semantiche condivise da tutti.

### D'Indy: *Jour d'été à la montagne*

Una delle composizioni a programma di ambientazione naturalistica più amate dal pubblico parigino di inizio Novecento fu senza dubbio *Jour d'été à la montagne* di Vincent d'Indy. La prima esecuzione risale al 18 febbraio 1906, quando, nell'ambito degli eventi organizzati ai Concerts Colonne, l'opera suscitò subito un deciso interesse, imponendosi come uno dei lavori a programma più felicemente evocativi di tutta la produzione di quegli anni.

*Jour d'été à la montagne* ha un testo di riferimento di Roger de Pampelonne, intitolato *Les heures de la montagne*, diviso in tre parti: *Aurore*, *Jour*, *Soir*.

#### Aurore

Eveillez-vous, mornes fantômes, souriez au ciel, majestueusement, car un rayon dans l'infini s'élève et vous frappe au front. Un à un se déroulent les plis de votre grand manteau et les premières lueurs, en caressant vos rides altières, répandent sur elles un instant de douceur et de sérénité.

Eveillez-vous montagnes. Le Roi de l'espace paraît.

Eveille-toi, vallon, qui caches les nids heureux et les chaumières endormies; éveille-toi en chantant. Et, si, dans ton cantique, quelques soupirs me parviennent, puisse le vent léger des heures matinales les recueillir et les porter à Dieu.

Eveillez-vous, cirés, où les purs rayons ne pénètrent qu'à regret. Sciences, agitations, ignominies humaines éveillez-vous... Debout, mondes artificiels!

<sup>35</sup> «Gil Blas», 22 marzo 1908.

<sup>36</sup> «Le Figaro», 16 marzo 1892.

Les ombres s'effacent peu à peu devant la lumière envahissante...  
Riez ou pleurez, créatures qui peuplez ce monde.  
Eveillez-vous, harmonies, Dieu écoute!

Jour  
(*Après-midi sous les pins*)

Qu'il est doux de se suspendre aux flancs des larges gradins du ciel.  
Qu'il est doux de rêver, loin des agitations de l'homme, dans la souriante majesté  
des cimes.

Elevons-nous vers les sommets, l'homme les abandonne, et, là où l'homme n'est  
plus, Dieu fait entendre sa grande voix; voyons, de loin, pour pouvoir les servir et  
les aimer, ses éphémères créatures.

Ici, tout bruit de la terre monte en harmonie vers mon cœur reposé, ici, tout  
devient hymne et prière; la Vie et la Mort se tiennent par la main pour crier vers le  
ciel: Providence et Bonté. Je n'aperçois plus ce qui périt, mais ce qui renaît sur les  
cimes; le grand Guide semble y régner seul.

Tout se tait. Traversant la lande ensoleillée, un chant doux et naïf m'arrive, ap-  
porté par le vent qui glisse à travers la profondeur des bois.

Oh! Enveloppe-moi tout entier dans tes sublimes accents, vent dont le souffle  
sauvage anime l'orgue de la Création! Recueille les chants de l'oiseau sur les pins  
sombres; apporte-moi les tintements agrestes, les rires joyeux des vierges de la vallée,  
le murmure des ondes et l'haleine des plantes. Efface dans ton grand sanglot tous  
les sanglots de la terre; ne laisse parvenir jusqu'à moi que les plus pures harmonies,  
œuvres de la divine Bonté!

Soir

La nuit envahit le ciel protecteur, et la lumière, en déclinant, jette un souffle frais  
et rapide sur l'hémisphère fatigué. Les fleurs s'agitent, leurs têtes se cherchent pour  
s'appuyer et s'endormir. Un dernier rayon caresse les sommets, tandis qu'heureux  
du rude travail de la journée, le montagnard regagne la rustique demeure dont la  
fumée s'élève dans un repli du vallon.

Le bruit des clochettes, signe de la vie, s'éteint peu à peu; les agneaux se ruent  
dans l'étable et, devant le feu qui pétillie, la paysanne endort son petit enfant dont  
l'âme timide rêve les brumes, le loup précoce et la noire lisière des bois.

Bientôt, tout sommeille sous l'ombre, tout est fantôme dans la vallée, tout ce-  
pendant vit encore.

O nuit! L'Harmonie éternelle subsiste sous ton voile; la joie et la douleur ne  
sont qu'endormies.

O nuit! La Vie dévorante s'agite sous le jour dévorant; elle se crée sous le manteau  
perlé de tes bras étendus...<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Roger de Pampelonne, *Jour d'été à la montagne*, Paris, Durand 1906, p. 1 (*Aurora*: sveglia-  
tevi, taciturni fantasmi, sorridete al cielo, maestosamente, poiché un raggio si leva nell'infinito  
e vi colpisce in fronte. Una a una si sciolgono le pieghe del vostro grande mantello e le prime  
luci, accarezzando le vostre righe altere, spandono su di esse un istante di dolcezza e di serenità.  
Svegliatevi montagna. Il re dello spazio è apparso. Svegliati valle, che nascondi i nidi gioiosi e le

Tale testo venne distribuito al pubblico la sera del 18 febbraio 1906; ma la chiarezza delle indicazioni musicali era tale, secondo molti commentatori, da rendere pleonastica la presenza di un programma letterario così dettagliato. Questo fu il commento di Léon Vallas:

Le triptyque musical ouvrage par M. d'Indy dépasse infiniment la portée du prétentieux et très prosaïque poème dû à M. de Pampelonne, dont la lecture est inutile et ne peut que gêner l'auditeur.<sup>38</sup>

[Il trittico musicale scritto dal sig. d'Indy supera infinitamente la portata del pretenzioso e molto prosaico poema dovuto al sig. de Pampelonne, la cui lettura è inutile e non può che infastidire l'ascoltatore.]

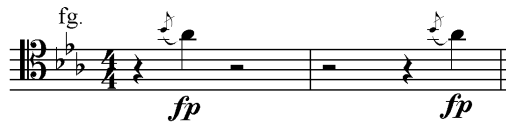
Molte furono le reazioni accomunate dall'individuazione di dettagli precisi e, in alcuni casi, addirittura assenti nel testo di Pampelonne. Scorrendo l'esordio di *Aurore* si incontra un'idea musicale che rimanda piuttosto esplicitamente al mondo delle sonorità ornitologiche: il verso di un rapace notturno, uno di quei suoni aspri, che filtrano nell'oscurità da un luogo remoto, impossibile da localizzare.

---

casupole assopite; svegliati cantando. E, se nel tuo canto mi appaiono alcuni sospiri, possa il vento leggero delle ore mattutine raccoglierti e portarli a Dio. Svegliatevi, incerati, laddove i puri raggi non penetrano che a fatica. Scienze, agitazioni, ignominie umane svegliatevi... In piedi, mondi artificiali! Le ombre si nascondono a poco a poco davanti alla luce invadente... Ridete o piangete, creature che popolate questo mondo. Svegliatevi, armonie, Dio ascolta! *Giorno*, pomeriggio sotto i pini: come è dolce abbandonarsi ai fianchi dei larghi gradini del cielo. Come è dolce sognare, lontano dalle agitazioni dell'uomo, nella sorridente maestà delle cime. Eleviamoci verso le cime, l'uomo le abbandona, e, laddove non c'è più l'uomo, Dio fa sentire la sua grande voce; vediamo, da lontano, per poterle servire e amare, le sue effimere creature. Qui ogni rumore della terra sale in armonia verso il mio cuore riposato, qui tutto diviene inno e preghiera; la Vita e la Morte si tengono per mano per gridare al cielo: Provvidenza e Bontà. Io non avverto più ciò che muore, ma ciò che rinasce sulle cime; la grande Guida sembra regnarvi da sola. Tutto tace. Attraversando la landa assoluta, un canto dolce e spontaneo arriva a me, portato dal vento che scivola attraverso la profondità dei boschi. Oh! Avvolgimi tutto nei tuoi sublimi accenti, vento il cui soffio selvaggio anima l'organo della Creazione! Raccogli i canti dell'uccello sui pini in ombra; portami i tintinnii agresti, le risate gioiose delle vergini della valle, il mormorio delle onde e l'alito delle piante. Cancella col tuo grande singhiozzo tutti i singhiozzi della terra; lascia pervenire fino a me solo le più pure armonie, opere della divina Bontà! *Sera*: la notte invade il cielo protettore, e la luce, declinando, getta un soffio fresco e rapido sull'emisfero affaticato. I fiori si agitano, le loro teste si cercano per appoggiarsi e addormentarsi. Un ultimo raggio accarezza le cime, mentre, felice per il rude lavoro della giornata, il lavoratore di montagna raggiunge la sua rustica dimora, il cui fumo si leva in una piega della valle. Il rumore dei campanacci, segno della vita, si dissolve pian piano; gli agnelli si precipitano nella stalla e, davanti al fuoco che scoppietta, la paesana addormenta il suo piccolo la cui timida anima sogna le nebbie, il precoce lupo e la nera estremità del bosco. Presto tutto sonnecchia all'ombra, tutto è fantasma nella valle, e nonostante questo tutto continua a vivere. O notte! L'armonia eterea sussiste sotto la tua ala; la gioia e il dolore sono solo addormentati. O notte! La Vita famelica si agita sotto al giorno famelico; essa si crea sotto al mantello perlaceo delle tue braccia distese).

<sup>38</sup> «La Revue française de Musique», 1 novembre 1912, p. 38.

Es. 3. V. d'Indy, *Jour d'été à la montagne, Aurore*, batt. 24-5.



La voce nasale del fagotto risuona lancinante sul tappeto disteso degli archi: un grido che emerge chiarissimo nel silenzio della notte, proprio nel momento in cui il sole sta per distendere i suoi primi raggi sulla terra. Questo riferimento non è assolutamente contemplato dal testo di Pampelonne, eppure filtra in maniera inconfondibile nell'immaginazione del fruitore.

La recensione di Jean d'Udine parla di civette:

Quelle majesté dans ce début glacial, où les chouettes piaulent sous les tenues des violons, tenues immenses comme la nuit et comme l'étendue!<sup>39</sup>

[Che maestà in quell'esordio glaciale, in cui le civette rumoreggiano sotto le note tenute dei violini, note tenute immense come la notte e come la distesa.]

Quella di Amédée Boutarel allude al verso stridulo del barbagianni:

*Aurore*: au début (violons), un son aigu, voix désolées; c'est la tristesse de l'ombre qui s'en va. Seul le cri de l'orfraie résonne dans la nuit (basson).<sup>40</sup>

[*Aurore*: all'inizio (violini), un suono acuto, voci isolate; è la tristezza dell'ombra che se ne va. Solo il verso del barbagianni risuona nella notte (fagotto).]

La "Lettre de l'Ouvreuse", ironizzando su un'espressione utilizzata evidentemente dall'organizzatore di concerti Marcel Fouquier, allude in maniera inequivocabile al verso sinistro prodotto da un rapace notturno:

On ne voit rien, on entend le cri du hibou (clarinette et basson), ce que Marcel Fouquier, organisateur de la tournée des Grands-Ducs, trouverait très chouette.<sup>41</sup>

[Non si vede niente, si sente il verso del gufo (clarinetto e fagotto), ciò che Marcel Fouquier, organizzatore della tournée dei Granduchi, troverebbe molto "civetta".]

<sup>39</sup> «Le Courrier musical», 1 marzo 1906, pp. 169-70.

<sup>40</sup> «La Ménestrel», 28 marzo 1908, p. 101.

<sup>41</sup> «Comoedia», 23 marzo 1908.



E anche Gustave Daumas, pur non apprezzando i riferimenti eccessivamente realistici della composizione, individuò senza difficoltà la presenza delle stesse sonorità ornitologiche:

J'aime moins le cri d'hibou que le maître, avec une conscience peut être trop scrupuleuse, note au passage comme pour préciser et situer une impression fortement sentie; trop réelle pour être vraie.<sup>42</sup>

[Amo meno il verso di gufo che il maestro, con coscenziosità forse troppo scrupolosa, annota al passaggio come per precisare e situare un'impressione fortemente sentita; troppo reale per essere vera].

Il momento dell'apparizione del sole è segnato da una soluzione musicale altrettanto esplicita, che passa da mi, minore a si maggiore attraverso un enorme crescendo dinamico e timbrico (cfr. es. 4).

Per gli ascoltatori di inizio Novecento soluzioni musicali come questa erano assolutamente inequivocabili. E le recensioni successive alla prima esecuzione lo dimostrano. Jean d'Udine descrisse l'improvviso levarsi del sole all'orizzonte:

Et quand dans la clarté croissante, l'astre émerge à l'horizon, le cœur tout de suite le reconnaît au cantique d'amour qui salue sa face radieuse.<sup>43</sup>

[E quando nella chiarezza crescente, l'astro emerge all'orizzonte, il cuore improvvisamente lo riconosce nel cantico d'amore che saluta il suo volto radioso.]

Amédée Boutarel sottolineò la chiarezza del passaggio, accennando al timbro degli ottoni:

Tout frémit, un air léger passe sur les plaines (harpe, piano), le soleil apparaît radieux (cuivres).<sup>44</sup>

[Tutto freme, un'aria leggera passa sulle pianure (arpa, pianoforte), il sole appare radioso (ottoni).]

La "Lettre de l'Ouvreuse" di Willy mette invece l'accento sull'accordo di si maggiore e sul timbro luminoso degli ottoni:

<sup>42</sup> «Le Monde musical», 1 aprile 1908, p. 86.

<sup>43</sup> «Le Courrier musical» 1 marzo 1906, p. 170

<sup>44</sup> «Le Ménestrel», 28 marzo 1908, p. 101.

Flute 1

Flute 2

Oboe

Clarinet 1

Clarinet 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

Snare

Tom-tom

Cymbal

Triangle

Choir

Quelques rayons luisent déjà, mais (gammes descendantes des bassons, ascendantes des premiers violons) tout à coup, le Soleil apparaît, en si majeur, illuminant les trompettes, irradiant des fusées de clarinettes, harpes, piano...<sup>45</sup>

[Qualche raggio luccica già, ma (scale discendenti dei fagotti, ascendenti dei primi violini) improvvisamente, il Sole appare, in si maggiore, illuminando le trombe, irradiando dei fusi di clarinetti, arpe, pianoforte...]

Agli occhi dei contemporanei simili soluzioni musicali erano dotate di connotazioni semantiche inequivocabili. Il solare accordo di si maggiore, che si distende in tutta l'orchestra, allude senza mezzi termini all'irruzione radiosa del sole sulla terra. Il risveglio della natura è chiaramente percepibile nel movimento strisciante di ogni singola parte, nelle scale di biscrome del pianoforte, negli arpeggi dell'arpa, ma soprattutto nella presenza aggettante delle trombe, che espongono un tema ascendente raddoppiato dalle viole. Quest'episodio rispetta tutte le caratteristiche più tipiche delle idee musicali tradizionalmente associate all'apparizione della luce solare: la melodia sale verso l'alto, esattamente come il sole che si erge gradualmente sull'orizzonte; l'improvvisa chiarezza dell'armonia esprime in maniera efficace il bagliore che invade il mondo abitato; la dinamica passa dal piano al fortissimo; il timbro degli ottoni si impone sul resto dell'orchestra, lasciando percepire tutta la potenza prodotta dall'irruzione di una fonte luminosa abbagliante.

Da sempre la musica ha fatto uso di simili stilemi per suscitare nell'ascoltatore la sensazione della luce accecante. Basti pensare a *Die Schöpfung* (1796) di Joseph Haydn; il momento solenne del «lux fuit» è reso da soluzioni musicali non molto lontane: una modulazione do minore-do maggiore, il timbro luminoso degli ottoni (cfr. es. 5).

Circa cinquant'anni prima (1741) Georg Friedrich Händel aveva utilizzato gli stessi mezzi melodici (serie di ribattutti seguiti da un ampio intervallo ascendente) per esprimere l'avvento della luce nel suo *Samson* (cfr. es. 6).

E negli stessi anni in cui d'Indy pubblicava *Jour d'été à la montagne*, Richard Strauss, in una delle più celebri apparizioni del sole mai realizzate dalla letteratura musicale di tutti i tempi, amplificava, potenziava e incrementava l'efficacia espressiva del topos, senza ribaltare tuttavia gli stilemi derivati dalla tradizione (cfr. es. 7).

<sup>45</sup> «Comoedia», 23 marzo 1908.

[illegible]

Es. 6. G.F. Händel, *Samson*, n. 14, batt. 7 sgg.

Soprano: Und Licht ward ü - ber  
 Contralto: Es wer-de Licht! Und Licht ward ü - ber  
 Tenor: Es wer-de Licht! Und Licht ward ü - ber -  
 Bass: Es wer-de Licht! Und Licht ward ü - ber

Es. 7. R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, batt. 1 sgg. (riduzione per archi, corno e tromba).

Corno in Fa: *Sehr breit*  
 Tromba in Do  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabbasso: *pp*, *f*, *p*

Ottoni in evidenza, percorso da minore a maggiore e crescendo dinamico imponente sono elementi allineati alle consuetudini lessicali associate allo stesso riferimento extramusicale: una tavolozza di colori facilmente reperibili anche nelle scelte operate da d'Indy.

I riferimenti espliciti destinati a guidare l'immaginazione dell'ascoltatore continuano anche nella seconda parte di *Jour d'été à la montagne* (*Jour*). In particolare, una melodia popolaresca sia nel ritmo (6/4) che nell'articolazione degli intervalli (mai superiori alla terza, come avviene nei motivi scritti per essere intonati da cantori occasionali) riecheggia in tutto il brano, ora avvicinandosi, ora allontanandosi, come se fosse portata da un vento leggero e irregolare.

Es. 8. V. d'Indy, *Jour d'été à la montagne*, *Jour*, *passim*.

Anche in questo caso le reazioni dei fruitori sono tutte concordi nel percepire una musica popolare proveniente da valle; la recensione di Jean d'Udine descrive in questi termini l'impressione suscitata all'ascolto:

Voici le jour [...] des bouffées de musique populaire [...] montent jusqu'à nous et rattachent notre rêverie et le paysage inerte à toute l'humanité qui s'agite en bas, pesante et lourdement rythmique dans son objectivisme béat.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> «Le Courrier musical», 1 marzo 1906, p. 170.

[Ecco il giorno [...] folate di musica popolare [...] salgono fino a noi e riconciliano il nostro sogno e il paesaggio inerte a tutta l'umanità che si agita a valle, greve e pesantemente ritmica nel suo beato oggettivismo.]

La critica di Boutarel parla di «thèmes montagnards»<sup>47</sup>, tristi come le canzoni dell'Auvergne, mentre quella di Willy recita:

Une bouffé de vent apporte au promeneur solitaire un écho des danses paysannes qui tapagent dans le hameau niché loin, loin, loin tout là bas, au dessous de lui...<sup>48</sup>

[Una folata di vento porta al passeggiatore solitario una eco delle danze paesane che fanno chiasso nella frazione annidata lontano, lontano, lontano, fin là in fondo, al di sotto di lui...]

Ancora una volta quindi percorsi immaginativi sovrapponibili, guidati da un fermo contatto con le intenzioni del compositore e da limpide indicazioni sonore.

Anche l'ultimo brano, *Soir*, si allinea alle modalità sopra illustrate. In particolare sorprende la nettezza di un riferimento alla meditazione spirituale, che appare evidente a molti ascoltatori. Il testo di Pampelonne si chiude su un momento di raccoglimento, un'invocazione alla notte dai tratti squisitamente pagani:

O nuit! L'Harmonie éternelle subsiste sous ton voile; la joie et la douleur ne sont qu'endormies.

O nuit! La Vie dévorante s'agite sous le jour dévorant; elle se crée sous le manteau perlé de tes bras étendus...

[O notte! L'armonia eterna sussiste sotto al tuo velo; la gioia e il dolore sono solo addormentati.

O notte! La Vita famelica si agita sotto al giorno famelico; essa si crea sotto al mantello perlaceo delle tue lunghe braccia...]

D'Indy legge in questa chiusura una componente trascendente, un riferimento esplicito a una dimensione spirituale. E così il suo intervento musicale assume tratti religiosi, alludendo chiaramente ad alcuni stilemi della tradizione sacra. Prima un episodio lento e solenne introduce un tema monodico (simile a quello del *Dies irae*) che ha chiaramente la fisionomia di un *cantus firmus* di derivazione liturgica:

<sup>47</sup> «Le Ménestrel», 28 marzo 1908, p. 101

<sup>48</sup> «Comoedia», 23 marzo 1908.

Es. 9. V. d'Indy, *Jour d'été à la montagne, Soir*, batt. 102 sgg.

Très modéré

Arpa

Vni I

Vni II

Vlc

Vc

Cb

pp

Poi una nuova idea melodica intesse una densa trama polifonica negli archi, solenne come un corale religioso:

Es. 10. V. d'Indy, *Jour d'été à la montagne, Soir*, batt. 87 sgg.

Très lent

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

ppp

Quindi la composizione si chiude in un clima rarefatto, raccolto nel silenzio intimo di una preghiera.

Naturalmente il pubblico della prima esecuzione non poteva non raccogliere riferimenti così espliciti alla tradizione sacra. Jean d'Udine vi individuò un



suggestivo momento di raccoglimento; Boutarel parlò di «rêverie du poète qui célèbre la gloire de Dieu»<sup>49</sup>; Gaston Carraud sentì elevarsi «l'action de grâces»<sup>50</sup>, l'«Ouvreuse» addirittura individuò nel motivo presentato nell'es. 9 un «thème grégorien»<sup>51</sup>.

È evidente che significati extramusicali così limpidi non potevano passare inosservati all'ascolto dei fruitori dei primi del Novecento. La musica a programma di d'Indy si inserisce perfettamente nel solco scavato dalle esperienze del passato, cercando di appoggiarsi a componenti semantiche stratificate nel tempo: un modo di confrontarsi con l'ascoltatore incapace di prevedere ambiguità o incomprensioni, ma soprattutto un'arte ricca di indicazioni concrete volte a stimolare un patrimonio di significati universalmente condiviso.

### **Roussel: *Poème de la forêt***

Altro successo rilevante dei primi del Novecento fu certamente il *Poème de la forêt* di Albert Roussel. L'opera fu presentata in forma parziale per ben due volte a Parigi (nel 1904 e nel 1907), ma la prima esecuzione integrale avvenne a Bruxelles il 22 marzo 1908 al Théâtre de la Monnaie. Il pubblico parigino dovette attendere il 7 febbraio 1909 per ascoltare l'opera completa ai Concerts Lamoureux.

Per Roussel si trattava della prima sinfonia per orchestra, un lavoro dedicato ad Alfred Cortot che si proponeva di ambientare un poema musicale nel paesaggio di una foresta, secondo la seguente articolazione: un quadro invernale (*Forêt d'hiver*), la rinascita della natura (*Renouveau*), una piacevole serata estiva (*Soir d'été*) e una rivisitazione delle creature fantastiche del mondo della foresta (*Faunes et Dryades*).

Le recensioni dei primi ascoltatori documentano un discreto successo, ma soprattutto un contatto ravvicinato tra la figura del compositore e quella dell'ascoltatore. La categoria più volte utilizzata dai critici del tempo è quella della sincerità: Roussel aveva saputo parlare alla loro immaginazione perché era stato in grado di esprimersi con sincerità, senza nascondersi dietro oscurità pretenziose. Così scriveva Pierre Lalo dopo la prima esecuzione parigina:

Son signe particulier, son caractère essentiel, c'est d'être un poète: c'est cette poésie délicate et intense qui fait le prix particulier de sa symphonie; la sensibilité qui s'exprime est d'une qualité rare, à la fois très affinée et très simple; c'est une sensibilité naturellement et véritablement poétique, où l'artifice n'a point de part,

<sup>49</sup> «Le Ménestrel», 28 marzo 1908, p. 101

<sup>50</sup> «La Liberté», 24 marzo 1908.

<sup>51</sup> «Comedia», 23 marzo 1908.

et le langage qu'elle parle a une sincérité et comme une fraîcheur par quoi l'on est charmé et touché. Ce langage [...] il n'est pas imité d'autres langages fort à la mode chez nos jeunes compositeurs. Ni les harmonies, ni l'instrumentation ne rappellent la manière de M. Debussy, ni le développement celle de V. D'Indy.<sup>52</sup>

[Il suo segno particolare, la sua caratteristica essenziale, è di essere un poeta: è questa poesia delicata e intensa che determina il valore particolare della sua sinfonia; la sensibilità che si esprime è di una qualità rara, a volte molto raffinata e insieme molto semplice; è una sensibilità naturalmente e veramente poetica, in cui l'artificio non ha alcuna parte, e il linguaggio che esprime ha una sincerità e come una freschezza che affascinano e commuovono. Questo linguaggio non è imitato da altri linguaggi molto di moda tra i nostri giovani compositori. Né le armonie, né la strumentazione ricordano la maniera del sig. Debussy, né lo sviluppo quella di V. d'Indy.]

La sua recensione dell'opera di Roussel celebra un raffinato senso della comunicazione poetica, della capacità di trasmettere al proprio interlocutore le immagini del pensiero musicale. E non a caso Lalo cita Debussy per esemplificare un modo opposto di concepire la musica, estraneo alle esigenze di sincerità e di chiarezza comunicativa, connaturate – a suo modo di vedere – alla musica a programma. Nel 1909 Debussy aveva già presentato *La mer* al pubblico parigino; Lalo quindi aveva avuto modo di conoscere (e non apprezzare, come vedremo) le sue ultime tendenze estetiche.

Anche l'articolo di Gaston Carraud celebra le stesse qualità nel *Poème de la forêt* di Roussel:

Ces tableaux des quatre saisons, si justement contrastés, apparaissent dans leur ensemble unis par les rapports les plus nécessaires: j'aime particulièrement les deux derniers. [...] Plutôt qu'une analyse des détails j'ai essayé de vous donner une idée générale de la personnalité du musicien, qui est assez nouvelle pour n'être pas bien comprise tout de suite. Ses œuvres ont pourtant une telle séduction; on y sent tant de vie et de sincérité; leur sonorité est si riche, si diverse et si pittoresque, même avec un piano et un violon pour tout orchestre, que le public ne leur résiste guère.<sup>53</sup>

[Questi quadri delle quattro stagioni, così decisamente contrastati, appaiono nel loro insieme uniti dai rapporti più necessari: amo particolarmente gli ultimi due. Piuttosto che un'analisi dei dettagli, ho provato a darvi un'idea generale della personalità del musicista, che è abbastanza nuova per non essere ben capita subito. Le sue opere tuttavia hanno un tale fascino, vi si sente tanta vita e tanta sincerità; la loro sonorità è così ricca, così diversa e pittoresca, anche con solo un pianoforte e un violino per orchestra, che il pubblico non gli resiste affatto.]

<sup>52</sup> «Le Temps», 23 febbraio 1909.

<sup>53</sup> «La Liberté», 9 febbraio 1909.

La categoria del pittoresco, in questo modo di concepire la musica, diviene inscindibile da quella della sincerità. La personalità e le intenzioni del compositore dovevano essere chiaramente percepibili nel percorso di comunicazione estetica rivolto al fruitore.

Lalo ribadì ulteriormente le stesse riflessioni nella seconda recensione che dedicò su un altro giornale al lavoro di Roussel:

La musique de la symphonie de M. Roussel a pour traits caractéristiques tout justement de fournir des tableaux poétiques, animés de sensibilité ou de fantaisie, inspirés d'une émotion intense. [...] Ni les idées, ni l'harmonie, ni l'instrumentation, remarquablement sobre, expressive et colorée ne rappellent la manière de Debussy. Voilà un musicien qui a un sentiment et une poésie personnels, qui dit à sa façon ce qu'il sent et ce qu'il pense, avec une simplicité et une sincérité profondes.<sup>54</sup>

[La musica della sinfonia del sig. Roussel ha come tratto caratteristico semplicemente quello di fornire quadri poetici, animati di sensibilità o di fantasia, ispirati a un'emozione intensa. Né le idee, né l'armonia, né la strumentazione, rimarchevole per sobrietà, espressiva e colorata ricordano lo stile di Debussy. Ecco un musicista che ha un sentimento e una poesia personali, che dice a suo modo ciò che sente e ciò che pensa, con una semplicità e una sincerità profonde.]

Ancora una volta la sincerità e ancora una volta il contrasto impersonato dall'atteggiamento di Debussy; la celebrazione di un compositore che dice, ma soprattutto comunica quello che pensa, interpretando la musica a programma secondo il gusto diffuso nel suo tempo: uno strumento volto ad agevolare, non ostacolare, la trasmissione dei contenuti estetici. Charles Koechlin tradusse tutto questo nell'elogio della chiarezza comunicativa della musica di Roussel:

M. Roussel ne parlera jamais pour ne rien dire. Ce n'est pas la seule qualité de la musique, mais c'est la plus précieuse – et la plus rare.<sup>55</sup>

[Il sig. Roussel non parlerà mai per non dire niente. Questa non è la sola qualità della sua musica, ma è la più preziosa – e la più rara.]

Mentre il cronista *ad interim* del «Figaro» mise in evidenza l'adesione delle scelte musicali alle intenzioni poetiche e descrittive del compositore:

<sup>54</sup> «Le Courrier musical», 1 marzo 1909.

<sup>55</sup> «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 27 febbraio 1909, p. 69.

C'est une page descriptive, traduisant, selon les intentions de l'auteur, les sensations multiples qui émanent d'une forêt dépouillée de sa parure estivale, sous le ciel sombre d'hiver.<sup>56</sup>

[È una pagina descrittiva, che traduce, secondo le intenzioni dell'autore, le sensazioni mutevoli che provengono da una foresta spogliata del suo ornamento estivo, sotto il cielo ombroso dell'inverno.]

Sincerità, chiarezza comunicativa, trasparenza delle intenzioni compositive; anche in questo caso le caratteristiche messe in evidenza dai primi ascoltatori documentano un allineamento indiscutibile alle tendenze estetiche del tempo. Le recensioni immediatamente successive alle prime esecuzioni individuano nel *Poème de la forêt* di Roussel riposte perfette alle esigenze comunicative connaturate alla musica a programma di inizio Novecento. Erano queste le aspettative che maturavano negli ascoltatori del tempo; ed erano queste le soluzioni musicali che il pubblico si attendeva dalla produzione dei compositori. Il *Poème de la forêt*, nella sua capacità di soddisfare il gusto dei contemporanei, si allinea alle categorie comunemente assimilate dal pubblico dei primi del Novecento sulla conformazione della musica a programma. Le recensioni successive alla prima esecuzione documentano la capacità di Roussel di comunicare in maniera sincera con il pubblico a lui contemporaneo. Quindi provano anche in questo caso una sostanziale adesione alle linee guida del linguaggio pittoresco ispirato dalla cultura francese di inizio secolo.

### **Koechlin: *En mer, la nuit***

Compositore e critico stimato dalla Parigi di Ravel e Debussy, Charles Koechlin fu autore di due lavori ispirati alla forza suggestiva del mare: il primo, *En mer, la nuit*, venne eseguito per la prima volta ai Concerts Colonne l'11 dicembre 1904, mentre il secondo è una raccolta di pezzi per pianoforte del 1916 intitolata *Paysages et marines*. Naturalmente solo della prima opera è stato possibile reperire testimonianze sufficientemente approfondite da poter consentire il raffronto con il repertorio contemporaneo. Benché la figura di Koechlin non sia riuscita a emergere nel panorama musicale della Parigi dei primi del Novecento, la sua attività artistica fu piuttosto apprezzata dal pubblico del tempo; lo dimostrano il nutritissimo catalogo delle sue composizioni e soprattutto la sua presenza nelle più importanti manifestazioni culturali di quegli anni: nel 1909 collaborò alla fondazione della Société Musicale Indépendante e fu presidente della Société Internationale de Musique Contemporaine.

<sup>56</sup> «Le Figaro», 8 febbraio 1909.

*En mer, la nuit* fu una delle sue prime composizioni per orchestra, ma non riuscì a suscitare enormi consensi. Si tratta di un lavoro basato sull'omonimo componimento poetico di Heinrich Heine (*Die Nordsee*, 1826-27), che si propone di descrivere le emozioni provate dall'accostamento del sentimento amoroso al movimento ondulatorio delle distese marine. Stando alle testimonianze del tempo, il modesto successo della composizione fu dettato soprattutto dalla scarsa capacità del compositore di precisare la natura delle sue intenzioni compositive. Le recensioni sembrano documentare l'inettitudine di Koechlin ad allinearsi alle tendenze dominanti della musica a programma di quegli anni. Tutte le caratteristiche lodate nelle composizioni coeve non trovano corrispondenze evidenti nel linguaggio di *En mer, la nuit*; le reazioni negative confermano quindi l'imponenza di un orizzonte d'attesa forte, codificato da precise aspettative estetiche. Jean d'Udine parlò di «complication à outrance»<sup>57</sup>, Jean Jemain criticò la superficialità della composizione<sup>58</sup>, mentre Paul Dukas vi rilevò una genetica incapacità di precisare il linguaggio musicale in «idées bien définies»<sup>59</sup>: l'esatto contrario di quanto celebrato nelle composizioni precedentemente discusse. Se in Chabrier, d'Indy, Roussel i critici avevano lodato lo straordinario potere comunicativo, la sincerità e la capacità di trasmettere all'ascoltatore idee ben definite, all'ascolto di questa composizione di Koechlin molti furono concordi nell'individuare l'assoluta mancanza delle caratteristiche fondanti del poema sinfonico.

Addentrarsi anche nel dettaglio delle soluzioni musicali utilizzate da Koechlin in *En mer, la nuit* ci porterebbe troppo lontano dal nodo problematico al quale miriamo ad arrivare nel corso delle prossime pagine. I motivi delle difficoltà fruttive incontrate da quest'opera probabilmente vanno riferiti alla natura acerba del linguaggio di Koechlin, ancora lontano da una piena maturazione. Difficilmente si potrebbe parlare di una volontà da parte del compositore di andare controcorrente, sfidando apertamente l'orizzonte d'attesa del pubblico. Koechlin non era un avanguardista: la sua estetica si nutriva abbondantemente delle conquiste lessicali e formali delle generazioni precedenti.

L'esempio di Koechlin ci è tuttavia estremamente utile per individuare la sostanziale uniformità di giudizio delle generazioni dei primi del Novecento. Il gusto aveva prodotto la maturazione di precisi codici espressivi e la musica a programma doveva tenere conto di quelle relazioni semantiche. Metterle in discussione rappresentava una sfida, un affronto alla cultura del tempo. Per questo le reazioni dei fruitori riflettono tendenze massificate; la musica a programma nel corso dei decenni si era stratificata su determinate categorie formali; l'inerzia culturale del

<sup>57</sup> «La Revue Musicale», 1 gennaio 1905, p. 33

<sup>58</sup> «Le Ménestrel», 1 gennaio 1905, p. 16.

<sup>59</sup> «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 17 dicembre 1904.

pubblico poneva vincoli precisi ai compositori che volevano garantirsi un canale di comunicazione privilegiato con il proprio fruitore. Uscire da quel percorso, sia per inettitudine artistica sia per scelta estetica, voleva dire rompere gli equilibri. Il caso di Koechlin non dimostra certo un atteggiamento pienamente consapevole, ma prova ancora una volta l'esistenza di un panorama di aspettative comuni in merito alla fisionomia della musica a programma dei primi del Novecento.

### **Verso Debussy: Maurice Ravel**

Nel panorama dei compositori francesi che a Parigi operavano parallelamente a Debussy, non può certo essere trascurata la figura di Maurice Ravel. Nel primo decennio del Novecento, la sua notorietà stava esplodendo; dalle contese tumultuose per l'assegnazione del Prix de Rome alla diffusione sempre più capillare delle sue composizioni, la fama di Ravel stava travolgendo un po' tutti i livelli della cultura francese.

Anche la sua ispirazione si nutriveva di suggestioni di natura extramusicale. Ma quali erano le reazioni dominanti alla diffusione delle sue opere? Le innovazioni apportate dal linguaggio di Ravel producevano risultati tangibili anche sul livello della fruizione?

Uno dei primi grandi successi di Ravel coincise con la presentazione della *Rapsodie Espagnole* ai Concerts Colonne il 15 marzo 1908. Ancora una volta, dopo *España* di Chabrier, la *Symphonie espagnole* di Lalo e numerose altre composizioni ispirate al mondo iberico, il pubblico parigino si trovava a confronto con un lavoro pittoresco di ambientazione spagnola. Ravel quindi si rivolgeva a una platea che aveva precise aspettative in merito a quel tipo di pittura geografico-culturale. La stratificazione delle soluzioni adottate per dipingere il mondo iberico aveva costruito un codice. Come scelse Ravel di confrontarsi con quell'insieme di relazioni e analogie semantiche?

Sarebbe naturalmente scontato parlare delle note deviazioni apportate alla tradizione dal linguaggio di Ravel. Basti pensare all'ossessionante ripetizione del motivo iniziale in *Prélude à la nuit*, alla particolarissima orchestrazione utilizzata in *Malagueña* e alle numerosissime scosse armoniche presenti nella trama di tutta l'opera.

È invece meno nota la natura delle reazioni prodotte dalla *Rapsodie espagnole* sul livello della fruizione. Valutando lo scarto prodotto dall'opera rispetto alle aspettative del pubblico, possiamo tentare di verificare gli eventuali legami mantenuti da Ravel con la natura sostanziale della musica a programma di quegli anni. I casi precedentemente esaminati, a livello sia teorico (Berlioz, Liszt, d'Indy, Riemann) sia musicale (Chabrier, d'Indy, Charpentier, Koechlin, Roussel), hanno contribuito a far emergere una caratteristica fondamentale: la

propensione a guidare la fruizione dell'ascoltatore. È questo il riferimento che occorre tenere in considerazione esaminando la musica a programma di quel periodo. A prescindere dalle indiscutibili innovazioni linguistiche e formali delle sue opere, come si comportò Ravel rispetto alla caratteristica fondante della musica a programma del suo tempo? Quale atteggiamento fruitivo misero in moto i riferimenti extra-musicali presenti nelle sue composizioni?

Le recensioni dei primi ascoltatori mettono in luce due tipi di reazioni diverse. Da una parte c'è la maggioranza: gli ascoltatori che vedono in Ravel una guida rassicurante alla loro fruizione. Le loro osservazioni individuano nella *Rapsodie espagnole* un'opera in grado di comunicare apertamente con il loro orizzonte d'attesa. L'articolo di Jean d'Udine parla di intensità pittoresca, di impressioni nette, di immagini chiare e inequivocabili:

Une intensité pittoresque extraordinaire. [...] impressions nettes, vives, directes. Dans le n. 1, *Prélude à la nuit* [...] lumineuse et tendre la tiédeur nocturne nous enveloppe et le violon solo arpégeant à son tour, très mince, très fin, pique dans tout ce grand bleu mélancolique le grésillement des grillons amoureux. Et le n. 4, *Feria*, est bien étonnant aussi; petite flûte sautillante aussi, grosse gaieté, bruits de foire et soudain une improvisation, triste comme presque toutes les inspirations populaires, se déroulant au milieu de je ne sais quels soupirs, râles de fauve ou de volupté [...] sanglots se traînant à longs intervalles d'un archet sous l'autre... [...] Pittoresque sans émotion ni profondeur, disent les détracteurs. Taratata! Le pittoresque réussit toujours de la profondeur.<sup>60</sup>

[Una intensità pittoresca straordinaria. Impressioni nette, vive, dirette. Nel n. 1, *Prélude à la nuit*, luminoso e tenero il tepore notturno ci avvolge e il violino solo, arpeggiando a sua volta, molto fine, sottile, punge in tutto questo grande blu melanconico il crepitio dei grilli innamorati. E il n. 4, *Feria*, è altrettanto stupefacente; un flauto piccolo e saltellante, grande gaiezza, rumori di fiera e tutt'a un tratto un'improvvisazione, triste come quasi tutte le ispirazioni popolari, si svolgono in mezzo a non so che sospiri, rantoli bestiali o voluttuosi, singhiozzi che si trascinano a lunghi intervalli da un archetto all'altro... Pittoresco senza emozione né profondità, dicono i detrattori. Taratata! Il pittoresco riuscito ha sempre della profondità.]

La recensione di Boutarel addirittura propone un parallelismo con le *Impressions d'Italie* di Charpentier:

La *Rhapsodie Espagnole* de M. Ravel était entendue pour la première fois. Elle a été saluée par les acclamations de tout le public. [...] Les quatre parties de cette rapsodie forment autant de petites descriptions symphoniques ou tableaux, qui se

<sup>60</sup> «Le Courrier musical», 1 aprile 1908, p. 219.

succèdent rapidement les uns et les autres et, malgré certains défauts d'écriture, ne cessent guère d'être captivants. [...] une sincérité très grande qui fait songer aux *Impressions d'Italie* de Charpentier.<sup>61</sup>

[La *Rapsodie Espagnole* del sig. Ravel veniva ascoltata per la prima volta. È stata salutata dalle acclamazioni di tutto il pubblico. Le quattro parti di questa rapsodia formano altrettante piccole descrizioni sinfoniche o quadri, che si succedono rapidamente le une dopo le altre e, malgrado alcuni difetti di scrittura, non cessano affatto di essere accattivanti. Una sincerità molto grande che fa sognare le *Impressions d'Italie* di Charpentier.]

Le riflessioni di Louis Schneider mirano a leggere in Ravel un figlio delle generazioni precedenti in aperto contrasto con le direzioni seguite da Debussy:

M. Ravel est du point de vue musical un fils intellectuel de Chabrier: son art diffère absolument de celui de Debussy, auquel on a voulu le comparer.<sup>62</sup>

[Il sig. Ravel è dal punto di vista musicale un figlio intellettuale di Chabrier: la sua arte differisce completamente da quella di Debussy, al quale lo si è voluto confrontare.]

E considerazioni simili si leggono negli articoli del critico del «Gaulois» Pelca:

Quant à la *Féria* quoiqu'on nous ait prévenus que tous ces motifs fussent originaux et provenissent bien du fond du compositeur, on est frappé de leur parenté bien proche avec certains motifs d'*España* de Chabrier.<sup>63</sup>

[Quanto a *Féria*, benché fossimo stati prevenuti sul fatto che tutti questi motivi fossero originali e provenissero dall'archivio del compositore, ci siamo stupiti della loro parentela molto prossima con alcuni motivi di *España* di Chabrier.]

e del critico de «La République française», Gustave Samazeulh:

Je tiens à rendre hommage au rythme berceur de la *Habanera* et à l'amusant mouvement de la *Féria* finale, qui a le mérite de satisfaire à son but évocateur, sans pâtir la périlleuse comparaison avec le *Capriccio espagnol* de Rimsky Korsakov ou d'*España* de Chabrier.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> «Le Ménestrel», 21 marzo 1908, p. 93.

<sup>62</sup> «Gil Blas», 16 marzo 1908.

<sup>63</sup> «Le Gaulois», 17 marzo 1908.

<sup>64</sup> «La République française», 16 marzo 1908.



[Io tengo a rendere omaggio al ritmo cullante della *Habanera* e al divertente movimento della *Feria* finale, che ha il merito di soddisfare il suo scopo evocativo, senza soffrire il pericoloso confronto con il *Capriccio espagnol* di Rimsky Korsakov o *España* di Chabrier.]

La recensione di Calvocoressi mette in evidenza la «clarté de l'œuvre, la frappante vigueur des évocations qu'elle offre»<sup>65</sup>, mentre le reazioni di Boutarel e Marvy celebrano le tinte andaluse della composizione:

Il semble que M. Ravel, de retour de l'Espagne, la tête remplie de rythmes, de bruits, de castagnettes, de parfums respirés pendant les belles nuits, ait cherché à extérioriser musicalement toute l'éblouissante poésie dont il se trouvait comme imprégné. Ce sont tour à tour des effluves langoureuses, des rires joyeux, des remous de foules, des danses échevelées où toutes les ressources instrumentales sont habilement employées.<sup>66</sup>

[Sembra che il sig. Ravel, di ritorno dalla Spagna, la testa riempita di ritmi, di rumori, di nacchere, di profumi respirati durante le belle notti, abbia cercato di esteriorizzare musicalmente tutta l'abbagliante poesia di cui si trovava come imprégnato. Sono, di volta in volta, effluvi languidi, risate gioiose, mulinelli di folle, danze scapigliate in cui tutte le risorse strumentali sono abilmente impiegate.]

Enfin la *Féria* finale, grouillement onduleux de sons souvent agréables ou entraînants, mais un peu trop chargé de détails, de taches de soleil et de ces antithèses dont le romantisme a inondé toute description d'Andalousie.<sup>67</sup>

[Infine la *Feria* finale, brulichio ondulato di suoni spesso gradevoli o sollazzevoli, ma un po' troppo carichi di dettagli, di macchie di sole e di queste antitesi di cui il romanticismo ha inondato ogni descrizione dell'Andalusia.]

Anche la "Lettre de l'Ouvreuse" parla di percezione precisa delle intenzioni dell'autore:

Tout aussi hardis, les mélanges de timbres, moins lourds, y correspondent toujours à une intention précise parfaitement réalisée, soit que le tambour de basque, les castagnettes, le cymbale, la trompette bouchée et le cor anglais lient ensemble une partie échevelée, soit que les violons couronnent le dessin rythmique de l'accompagnement par le troublant sanglot d'un chromatisme déchirant et bouffon!<sup>68</sup>

<sup>65</sup> «Le Guide Musical», 22 marzo 1908, p. 250.

<sup>66</sup> Amédée Boutarel su «Le Ménestrel», 21 marzo 1908, p. 93.

<sup>67</sup> Luc Marvy su «Le Monde musical», 1 aprile 1908.

<sup>68</sup> «Comoedia», 16 marzo 1908.

[Così arditi, i miscugli di timbri, meno pesanti, corrispondono sempre a un'intenzione precisa perfettamente realizzata, sia che il tamburo basco, le nacchere, i piatti, la tromba con sordina e il corno inglese leghino insieme una parte scapigliata, sia che i violini incoronino il disegno ritmico dell'accompagnamento con un torbido disegno di un cromatismo irriverente e buffo!]

Chiarezza delle immagini, precisione delle intenzioni compositive, evidenza delle tinte andaluse, uniformità delle impressioni, numerose reazioni alla prima della *Rapsodie espagnole* testimoniano una lettura allineata alle tendenze suscitate dalla musica a programma coeva. Nel 1908 gli ascoltatori trovavano nel lavoro di Ravel le caratteristiche fondanti del genere di appartenenza: la chiarezza comunicativa e la volontà da parte dell'autore di guidare l'esperienza del fruitore. Stando alle loro considerazioni, il linguaggio raveliano non sembrava sconvolgere l'immaginazione del fruitore. Le recensioni dei primi ascoltatori, anzi, non esitano a individuare una continuità con le esperienze musicali di fine Ottocento. Ma possiamo davvero pensare che un pensiero musicale originale come quello di Ravel non abbia lasciato alcun segno evidente sul livello della fruizione?

È per rispondere a questa domanda che bisogna ricorrere alle reazioni della minoranza, gli echi lontani di una rivoluzione fruitiva ormai scatenata dal fenomeno Debussy. Stiamo parlando delle osservazioni più acute, quelle dei fruitori forse più sensibili alle innovazioni estetiche. Pierre Lalo ad esempio non si unì assolutamente al coro di voci che celebravano nella *Rapsodie espagnole* un nettezza di contorni precisi e inequivocabili:

L'Espagne que suggère M. Ravel n'a pas une netteté bien vive: c'est une vision d'Espagne lointaine, imprécise et comme diffuse, mais c'est l'Espagne tout de même.<sup>69</sup>

[La Spagna che suggerisce il sig. Ravel non ha una nitidezza molto viva: è una visione della Spagna lontana, imprecisa e come soffusa, ma è comunque la Spagna.]

Questa lettura è completamente diversa da quella della maggior parte dei fruitori. Ciò che va tenuto in considerazione, rispetto alle consuetudini che stiamo analizzando, è però il giudizio controcorrente di un intellettuale colto e competente: la sua osservazione, così lontana dalle tendenze dominanti, sembrerebbe mettere in discussione il ruolo-guida del compositore.

Una sola reazione non prova nulla; ma furono anche altri gli ascoltatori che rifiutarono di trovare una corrispondenza tra la musica e quanto suggerito dal

<sup>69</sup> «Le Temps», 23 marzo 1908.

titolo. La recensione di Allix non solo discute il riferimento extra-musicale, ma anche la continuità con la tradizione iberica di fine Ottocento:

Dans la seconde apparaissent les inévitables castagnettes sans lesquelles, n'est-ce pas, vous ne croiriez jamais d'être en Espagne. Vient après une *habanera* qui ne ressemble point à celles de Bizet ou de M. Laparra.<sup>70</sup>

[Nella seconda appaiono le inevitabili nacchere senza le quali, davvero, non credereste mai di essere in Spagna. Segue una *habanera* che non assomiglia affatto a quelle di Bizet o del sig. Laparra.]

E la stessa difficoltà fruitiva si avverte nella parole di François de Nion:

La plus grande reproche qu'on puisse lui faire, c'est de mentir son titre... une sérénade? De qui? A qui? On attend, on espère et cela finit au moment où l'on croit que cela va commencer.<sup>71</sup>

[Il più grande rimprovero che le si possa fare è quello di smentire il suo titolo... una serenata? Di chi? A chi? Si attende, si spera e tutto finisce proprio nel momento in cui si pensa che stia per cominciare.]

Si tratta di casi isolati, che non possono certo deviare le tendenze di massima individuate dalla restante mole di documentazione raccolta. La *Rapsodie espagnole* per i fruitori dei primi del Novecento era un brano connotato di riferimenti espliciti al mondo spagnolo. Ravel nel 1908 non aveva ancora maturato la necessità di definire nuovi confini per l'ascolto della musica a programma. La maggior parte delle reazioni suscitate dalla *Rapsodie espagnole* denota una continuità con l'orizzonte d'attesa sviluppatosi alla fine dell'Ottocento. Le innovazioni apportate dal linguaggio di Ravel non si scontrarono con le aspettative maturate nel pubblico di quegli anni. E non è forse casuale che uno dei più grandi successi della produzione raveliana sia da rintracciare nell'orchestrazione dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, vale a dire un'opera perfettamente inserita nel gusto per la riproduzione pittorica di fine Ottocento. La straordinaria orchestrazione di Ravel certamente rivede in maniera personale il materiale pianistico di base, ma con la finalità di accentuarne il potere evocativo: un atteggiamento sostanzialmente disinteressato a stravolgere il rapporto stratificato nella cultura del tempo tra fruizione e musica a programma. E difatti le reazioni dei primi ascoltatori celebrarono proprio

<sup>70</sup> «La Revue musicale S.I.M.», 15 aprile 1908.

<sup>71</sup> «L'Écho de Paris», 16 marzo 1908.

la capacità di Ravel di guidare l'immaginazione del fruitore, esaltando il potenziale evocativo racchiuso nella musica. Così scriveva Joseph Baruzi su «Le Ménestrel» all'indomani della prima esecuzione, avvenuta il 19 ottobre 1922 sotto la direzione di Sergej Kusevitskij:

Maurice Ravel, quand il orchestre les *Tableaux d'une exposition*, ne va-t-il pas même de très loin du prétexte initial? Ou, au contraire, ne l'orienté-t-il vers des recherches personnelles, recherches de timbres et de paysages? Les proportions originelles sont dès lors modifiées. Tout ce qui chez Moussorgsky est élément pittoresque est non seulement maintenu, mais accentué et prolongé.<sup>72</sup>

[Maurice Ravel, quando orchestra i *Quadri di un'esposizione*, non va forse molto lontano dal pretesto iniziale? O, al contrario, non lo orienta forse verso ricerche personali, ricerche di timbri e di paesaggi? Le proporzioni originali sono da allora modificate. Tutto quello che in Musorgskij è elemento pittoresco non solo è mantenuto, ma accentuato e prolungato.]

Ravel quindi sapeva accentuare la categoria del pittoresco, la sapeva reinterpretare in maniera originale, ma le sue rivisitazioni non scardinavano le categorie impostate dall'ascolto tradizionale.

Nonostante ciò, vanno tenute in considerazione le osservazioni occasionali, estranee alle tendenze generali, non tanto perché possono aiutarci a comprendere l'impatto della *Rapsodie espagnole* sulla società *début du siècle*, ma piuttosto perché manifestano notevoli somiglianze con le reazioni suscitate sistematicamente dalla musica di Debussy. Quei pochi critici che nel 1908 individuarono nel linguaggio di Ravel la crisi dei tradizionali percorsi sottesi alla comunicazione di un messaggio extramusicale avevano in realtà colto il tarlo nascosto di un atteggiamento destinato a esplodere nella musica del Novecento.

### L'orizzonte d'attesa di un'epoca

L'analisi condotta sul campione di opere a programma precedentemente illustrato può contribuire a capire qual era l'orizzonte di attesa che influenzava le reazioni del pubblico dei primi del Novecento. Le impressioni suscitate dai lavori di maggior successo nella cultura musicale francese a cavallo tra i due secoli contribuirono a formare una stratificazione di aspettative forti nei confronti di ogni nuova esperienza a programma. La musica che i critici erano soliti definire pittoresca, in particolare, divenne una moda diffusa, che deter-

<sup>72</sup> «Le Ménestrel», 27 ottobre 1922, p. 428.

minava precise aspettative a livello della fruizione. L'assimilazione di una serie di consuetudini linguistiche contribuì a definire alcune prerogative essenziali per la comunicazione del repertorio a programma. Una serie di connotazioni semantiche chiare erano pertanto imprescindibili per garantire la trasmissione del messaggio contenuto tra le righe della musica; e un codice di riferimento era accettato da compositori e ascoltatori come garanzia per una comunicazione esplicita. In Chabrier abbiamo incontrato il mondo variopinto della cultura spagnola, in d'Indy una serie di stilemi riferibili all'ambiente naturalistico della montagna, in Roussel allusioni esplicite agli eventi climatici e ambientali che si verificano in una foresta, in Charpentier alcuni ritratti abbaglianti di vita quotidiana dell'Italia; e anche di fronte ai riferimenti extramusicali di Ravel il pubblico trovava il modo di rintracciare percorsi piuttosto evidenti. Tutti i grandi successi della musica a programma apparsa a Parigi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento trovarono nel pubblico di allora un destinatario ideale per esercitare un controllo sul livello della fruizione. Le reazioni immaginative reperite documentano alcune tendenze condivise, soggette ad accettare passivamente le indicazioni del compositore. Non si incontrano casi di rifiuto del programma extramusicale, difficoltà palesi di raccogliere quanto suggerito dalla musica. Fare musica a programma voleva dire guidare in maniera inequivocabile la fruizione, evitando dispersioni o aperture immaginative eccessivamente divaricate. La maggior parte dei compositori di quegli anni si adeguava a questa indicazione estetica, teorizzata anche negli scritti precedentemente discussi, da Berlioz a d'Indy. Il programma doveva essere un sostegno grazie al quale annullare quel carico di ambiguità che da sempre pesa sull'indefinitezza del linguaggio musicale.

Questo era l'orizzonte d'attesa con cui si trovò a fare i conti Debussy; questi erano gli stimoli che il pubblico si aspettava di ricevere dalle mani del compositore. Principio estetico fondante era proprio quello di imporre vincoli manifesti alle reazioni del fruitore, esattamente quell'aspetto della musica a programma che Debussy non poteva sopportare nei contemporanei. I suoi scritti, come abbiamo visto nel primo capitolo, documentano un'insofferenza sistematica nei confronti delle esperienze musicali volte a seguire vettori semantici eccessivamente costrittivi. Quale fu allora l'impatto della sua estetica sull'orizzonte d'attesa del pubblico dei primi del Novecento? A quali strumenti ricorsero le sue composizioni per cercare di deviare una tendenza fruitiva ormai consolidata? Quali furono le impressioni dei primi ascoltatori? Ma soprattutto, le reazioni suscitate dalle composizioni di Debussy possono aiutarci a capire quali scelte produssero l'avvento di un nuovo modo di ascoltare la musica?

Ai prossimi capitoli spetta il compito di rispondere a queste domande, sulla base di un'adeguata discussione delle recensioni dei primi fruitori e di un

confronto attento con l'analisi delle partiture. Tale metodologia non solo può agevolare, attraverso la presentazione di materiale rimasto sotterrato negli archivi della Bibliothèque Nationale de France, un'organica comprensione della società culturale nella quale nacque e si sviluppò il fenomeno debussysta, ma anche la migliore interpretazione di alcune particolarità stilistiche che favorirono un'epocale rivoluzione dei rapporti estetici.

---

## L'ascolto dei *Nocturnes*

Arrivato a questo punto il lettore si chiederà quali siano i motivi che hanno spinto chi scrive a intraprendere la riflessione sull'opera di Debussy proprio a partire dai *Nocturnes*. La produzione precedente ai *Nocturnes* è nutrita e non mancano lavori capaci di manifestare i segni evidenti della portata rivoluzionaria debussysta. Una ricerca deve però operare inevitabilmente una selezione, e in questo caso le motivazioni che hanno prodotto la scelta sono direttamente determinate dalla finalità dello studio: l'indagine sulla fruizione dell'opera di Debussy.

Una riflessione condotta sul livello dell'ascolto non può che avvalersi delle testimonianze degli ascoltatori; e il presente lavoro, come si è già avuto modo di affermare, ha scelto di rilanciare il peso ermeneutico delle reazioni dei primi fruitori, contando sulla maggiore sensibilità alle innovazioni connaturata a un ascolto privo di sovrastrutture stratificate nel tempo. Il reperimento delle impressioni dei primi ascoltatori è però inevitabilmente legato alle recensioni pubblicate sui periodici del tempo. E, come spesso accade anche nelle testate odierne, allora a essere privilegiati erano gli eventi musicali di carattere sinfonico, quelli che richiamavano un pubblico più vasto e che si svolgevano nelle sale dalla maggiore capienza. È quindi molto difficile rinvenire materiale critico a proposito delle opere precedenti ai *Nocturnes*: si tratta di lavori che ebbero una risonanza di gran lunga inferiore rispetto alle composizioni presentate ai Concerts Lamoureux nel primo decennio del Novecento. Fu con i *Nocturnes* che Debussy raccolse il primo grande successo su grande scala, riuscendo a far parlare di sé tutto l'ambiente musicale del tempo. Questa situazione produsse una nutrita serie di recensioni, tra il 1900 e il 1901, materiale abbondante, ideale per favorire l'individuazione di tendenze anomale rispetto all'orizzonte d'attesa rilevato nelle recensioni di quegli anni.

Inoltre non va trascurato il fatto che i *Nocturnes* siano la prima opera ispirata a situazioni naturalistiche e priva di espliciti riferimenti letterari. I *Nocturnes*, a differenza del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, alludono nei loro titoli alla natura senza passare necessariamente attraverso il filtro di un'opera letteraria. Costituiscono quindi un termine di paragone perfetto per intraprendere un confronto con il campione di lavori indagato nel capitolo precedente.

Per Debussy era il primo passo verso una decisiva rivoluzione delle relazioni estetiche; i *Nocturnes* sfuggono a ogni tentativo di classificazione, e segnano un primo turbolento scossone al codice comunicativo maturato alla fine dell'Ottocento. Le reazioni dei primi fruitori testimoniano la recezione di un'opera straordinariamente complessa, in bilico tra l'adesione alle convenzioni trasmesse dal repertorio precedente e il rovesciamento dell'orizzonte d'attesa dei contemporanei.

Gli anni sono quelli in cui Debussy faceva le prime riflessioni estetiche circa la fruizione della musica; fu proprio intorno al 1901 che i suoi scritti cominciarono a manifestare l'esigenza di forgiare un tipo di ascolto immaginativo libero. In quell'anno Debussy scrisse alcune delle affermazioni citate nel primo capitolo in merito alla natura esoterica della sua arte, destinata a una piccola cerchia di ascoltatori<sup>1</sup>.

Per questo i *Nocturnes* costituiscono un inevitabile punto di partenza per riflettere sulla fruizione della musica di Debussy. Sono i lavori che hanno accompagnato la prima maturazione delle idee estetiche di un compositore proiettato nel Novecento: la loro scrittura dimostra una consapevolezza ancora più solida a livello compositivo che a livello teorico. È pertanto nella loro posizione originale rispetto al panorama musicale contemporaneo che si può leggere un primo significativo tentativo di abbattere le categorie fruibili tramandate dall'Ottocento.

### Una genesi lunga e complessa

I *Nocturnes* si affacciarono sul panorama musicale di inizio Novecento in due riprese: la prima volta il 9 dicembre 1900, quando ai Concerts Lamoureux vennero presentati i primi due titoli della raccolta (*Nuages* e *Fêtes*); la seconda volta il 27 ottobre 1901, quando sempre ai Concerts Lamoureux fu eseguita la versione integrale, completa di *Sirènes*. In entrambi i casi a salire sul podio fu Camille Chevillard.

<sup>1</sup> Cfr. pp. 12-6.



Debussy lavorava a questi brani già dal 1892; in una lettera datata 9 settembre ne aveva parlato ad André Poniowski, principe, banchiere, industriale, scrittore: un uomo che cercava in tutti i modi di aiutare Debussy a emergere nel mondo musicale del suo tempo. Il progetto era quello di organizzare un concerto negli Stati Uniti, presentando:

- 1°) *Trois Scènes au Crépuscule* [...]
- 2°) *Une Fantaisie pour orchestre et piano* [...]
- 3°) Un petit Oratorio dans une note mystique et un peu païenne<sup>2</sup>

Le tre *Scènes au Crépuscule* sono da considerare senza dubbio la prima stesura dei *Nocturnes*. La lettera a Poniowski annunciava composizioni pressoché ultimate, solo più da strumentare. È difficile tuttavia credere alle parole di Debussy, visto che quei tre brani avrebbero dovuto attendere otto anni prima di essere definitivamente completati. Forse Debussy bluffava con l'intenzione di convincere Poniowski a organizzare la tournée negli Stati Uniti; o forse diceva la verità, riferendosi però a composizioni radicalmente diverse da quelle che sarebbero apparse nel 1900 ai Concerts Lamoureux.

Ciò che è interessante rilevare in questa fase della genesi è la presenza di un riferimento letterario esplicito: le *Scènes au Crépuscule* sono difatti una serie di dieci poemi che fanno parte della raccolta di Henri de Régnier *Poèmes anciens et romanesques*, pubblicata nel 1890. Régnier era uno dei capiscuola del movimento simbolista, frequentava Pierre Louÿs, Stéphane Mallarmé, gli stessi salotti letterari da cui Debussy non smetteva mai di attingere stimoli culturali. Probabilmente i *Poèmes anciens et romanesques* erano noti a Debussy fin dal giorno della loro pubblicazione; Pierre Louÿs, cognato di Régnier, ne possedeva un prezioso esemplare, che avrebbe potuto mostrare a Debussy in occasione di uno dei loro periodici incontri.

Purtroppo però, della partitura delle *Scènes au Crépuscule* non ci è giunto nulla; quindi non è possibile commisurare la recezione musicale di quelle pagine letterarie fortemente impregnata di suggestioni simboliste:

[...]  
 Le crépuscule est si triste et ce soir de fête  
 Si dénué de rire et hanté du vieux songe,  
 Et la prairie est toute rose et violette  
 Et le geste en un geste d'ombre se prolonge,

<sup>2</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di F. Lesure – D. Herlin, Paris, Gallimard 2005, p. 110 (Un piccolo oratorio dal clima mistico e un po' pagano).

Et les Joueuses, en leurs robes défleuries,  
Sentent, leur voix rétive aux rôles oubliés,  
Sur elles se mourir l'éclat des pierreries,  
Et leurs masques choient et se brisent à leurs pieds;

Plus tremblantes dans l'ombre où tremble une viole,  
Elles écoutent frissonner toute la mort  
Et jaillir, comme un cri, du cœur qui s'étiole  
Le buccin clair trouant la toile du décor.<sup>3</sup>

Allusioni fugaci, immagini sonore, un'atmosfera crepuscolare velata e malinconica. Certamente fu soprattutto quest'ultima componente a stimolare in profondità l'immaginazione di Debussy, visto che il minimo comune denominatore tra le varie fasi della genesi dei *Nocturnes* fu proprio il riferimento a un'ambientazione crepuscolare. E infatti un paio di anni dopo, svanita l'occasione per la prima stesura, il materiale delle *Scènes au Crépuscule* fu curiosamente rifiuto nei tre movimenti di un concerto per violino e orchestra destinato a Eugène Ysaÿe. Debussy ne parlò in questi termini in una lettera del 28 agosto 1894 all'amico pittore Henri Lerolle:

J'ai commencé des morceaux pour violon et orchestre qui seront intitulés *Nocturnes* où j'emploierai des groupes d'orchestre séparés, pour tacher de trouver des nuances avec ces seuls groupes.<sup>4</sup>

[Ho cominciato alcuni brani per violino e orchestra che saranno intitolati *Nocturnes* in cui utilizzerò gruppi orchestrali separati, per tentare di trovare delle affinità con questi singoli gruppi.]

Anche in questo caso l'idea dei gruppi orchestrali separati è estremamente interessante: Debussy pensava a una scomposizione dei timbri dell'orchestra, con la finalità di trovare nuove tinte sonore. La lettera non ci consente di capire a fondo le sue intenzioni, ma soprattutto non chiarisce se la separazione dei gruppi orchestrali prevedesse anche una dislocazione spaziale. Certamente

<sup>3</sup> Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT 2003, p. 24 (Il crepuscolo è così triste e questa sera di festa / così spoglio di riso e ossessionato dal vecchio sogno, / e la prateria è tutta rosa e viola / e il gesto si prolunga in un gesto d'ombra, / e le Gioiose, nei loro vestiti sfioriti, / sentono, con la voce restia ai ruoli dimenticati, / morire su di loro l'esplosione delle pietre preziose, / e le loro maschere cadono e si frantumano ai loro piedi; / più tremanti nell'ombra in cui trema una viola / esse ascoltano rabbrivire tutta la morte / e zampillare, come un grido, dal cuore che si intristisce / la buccina chiara che trova la tela del decoro).

<sup>4</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Paris, Hermann 1993, p. 105.

Debussy stava pensando a un modo per rivoluzionare il suono dell'orchestra: lo dimostra anche la già citata lettera dello stesso anno – forse non casualmente inviata allo stesso destinatario Lerolle – nella quale si allude alla presenza di un gruppo strumentale in scena per la morte di Mélisande<sup>5</sup>.

In seguito Debussy avrebbe abbandonato questi propositi; si sarebbe reso conto di quanto fosse ancora inesplorato il terreno dell'orchestrazione tradizionale. Ma queste lettere restano testimonianze fondamentali per documentare i movimenti complessi del pensiero musicale di un compositore alla ricerca di nuovi scenari di comunicazione con l'ascolto dei contemporanei.

La prima lettera a Lerolle documenta anche il raggiungimento già nel 1894 dell'intitolazione definitiva della composizione. Debussy aveva definito *Nocturnes* i suoi tre brani per violino e orchestra, lasciando scoperto un nesso evidente con la prima stesura dell'opera. La sua immaginazione quindi era stata stimolata dall'ambientazione crepuscolare, da quei movimenti impercettibili della luce che trasformano in pochi istanti il giorno nella notte.

Oltre a Régnier, altre fonti in quegli anni potrebbero aver ispirato Debussy. Nel 1876 ad esempio «La République des lettres» pubblicò un poema di Algernon Charles Swinburne, intolato *Nocturne*, che sicuramente Debussy conosceva. La sua ammirazione nei confronti di Swinburne era sconfinata; ne redasse addirittura una breve biografia, in onore dell'amico René Peter; e non è da escludere che l'ambientazione di *Sirènes* sia stata ispirata proprio al poema di Swinburne, che dipinge su uno sfondo marino il sentimento d'amore provato da una sirena.

Ma accanto a Swinburne sono molti altri i riferimenti che si potrebbero citare a proposito dell'origine dei *Nocturnes*: alcuni ascoltatori dei primi del Novecento vi individuavano un rimando pittorico evidente alla serie degli omonimi quadri di James Whistler, che Debussy aveva personalmente conosciuto da Mallarmé. Alfred Bruneau, nella recensione alla prima esecuzione integrale dei *Nocturnes* pubblicata su «Le Figaro» del 28 ottobre 1901, scrisse:

Tableaux qui évoquent des souvenirs des étranges, délicats et vibrants *Nocturnes* de Whistler, d'une poésie profondément troublante.<sup>6</sup>

[Quadri che evocano ricordi degli strani, delicati e vibranti *Notturmi* di Whistler, di una poesia profondamente conturbante.]

Debussy molti anni dopo – nel 1909 –, in un'intervista, rispose così a questo tipo di accostamenti che la sua musica suscitava nei contemporanei:

<sup>5</sup> [Citazione presente sopra].

<sup>6</sup> «Le Figaro», 28 ottobre 1901.

J'ai été appelé le "Whistler de la musique". On a aussi qualifié mon ami Maeterlinck le "Shakespeare belge". Les gens aiment ces noms pompeux. Cela n'a pas empêché Nordau d'appeler Maeterlinck un dégénéré, ni plusieurs critiques de me considérer comme un visionnaire ou un "apôtre du bizarre et du cabotinage". Pour autant qu'il s'agisse de moi, je puis seulement vous dire que mon ambition première, en musique, est d'amener celle-ci à représenter d'aussi près que possible la vie même.<sup>7</sup>

[Sono stato chiamato il "Whistler della musica". Hanno anche definito il mio amico Maeterlinck lo "Shakespeare belga". La gente ama questi nomi pomposi. Ciò non ha impedito a Nordau di chiamare Maeterlinck un degenerato, né a diversi critici di considerarmi un visionario, o un "apostolo del bizzarro e dell'esibizionismo". Per ciò che mi concerne, io posso solamente dirvi che la mia prima ambizione, in musica, è di portarla a rappresentare il più vicino possibile la vita stessa.]

Le parole di Debussy non sembrano interessate al confronto con Whistler; ma questo non deve necessariamente escludere ogni sorta di influenza per un'opera composta all'incirca quindici anni prima. Vedremo in seguito come la tecnica compositiva di Debussy sembri attratta da procedimenti molto lontani da quelli proposti da Whistler. Non possiamo tuttavia evitare di considerare un'influenza plausibile, che potrebbe aver avuto un peso non indifferente sulla genesi concettuale dei *Nocturnes* e forse sullo stesso proposito di svolgere «une étude dans le Gris»<sup>8</sup>, dichiarato apertamente nella lettera a Ysaÿe del 22 settembre 1894. Whistler aveva fondato una scuola a Parigi proprio in quegli anni e amava spesso dare ai suoi quadri sottotitoli in rapporto ai loro effetti di colore. Sul piano dei propositi estetici quindi un'affinità stilistica tra il Debussy dei *Nocturnes* e il Whistler della serie omonima sembra plausibile.

Nel 1894 però la genesi dei *Nocturnes* era arrivata solo a superare la seconda tappa. Occorrevano ancora molte riflessioni per arrivare alla versione definitiva dell'opera. Il 7 novembre 1896 Ysaÿe venne rassicurato da Debussy sulla situazione dei *Nocturnes* per violino e orchestra; ma di fatto Debussy parlava da quattro anni di un'opera in fase di rifinitura, senza riuscire mai a poterne annunciare la definitiva conclusione. Fu così che anche il progetto con Ysaÿe sfumò nel nulla, certamente per alcuni contrasti tra il compositore e il violinista, ma forse anche per una sostanziale insoddisfazione di Debussy, incapace di presentare al pubblico un'opera che non riusciva a sentire perfettamente allineata al proprio pensiero estetico. La lettera a Pierre Louÿs del 27 marzo 1898 suona quasi come la confessione disillusa di un compositore pienamente consapevole di non aver ancora raggiunto la maturità artistica:

<sup>7</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1987, p. 293.

<sup>8</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 222.

Les trois *Nocturnes* se sont ressentis de ma vie, et ont été pleins d'espoir, puis pleins de désespoir et ensuite, pleins de vide! D'ailleurs je n'ai jamais pu faire quoi que ce soit, toutes fois qu'il s'est passé quelque chose dans ma vie; c'est je crois ce que fait la supériorité du souvenir: de cela on peut retirer des émotions valables.<sup>9</sup>

[I tre *Nocturnes* si sono imbevuti della mia vita, e sono stati pieni di speranza, poi pieni di sconforto e infine, pieni di vuoto! D'altronde non ho mai potuto fare niente, tutte le volte che mi è successo qualcosa nella vita; e credo che sia questo che fa la superiorità del ricordo: da quello si possono trattenere valide emozioni.]

Debussy sentiva di non aver ancora maturato quel necessario distacco dall'opera d'arte che gli appariva come una categoria fondamentale delle relazioni estetiche. Era consapevole di non aver ancora imparato a usare il ricordo come filtro ineliminabile per evitare il coinvolgimento nell'opera d'arte; sentiva il rischio legato all'imposizione di vincoli emotivi troppo solidi all'attenzione dell'ascoltatore. Per questo i *Nocturnes* dovevano ancora restare chiusi in un cassetto, in attesa della piena maturazione artistica del loro compositore.

Quattro mesi dopo, il 14 luglio 1898, Debussy annunciava all'editore Hartmann di aver concluso l'opera a eccezione della strumentazione<sup>10</sup>. Ma ancora a settembre dell'anno successivo la partitura non era giunta a destinazione e Debussy si trovava costretto a scrivere a Hartmann:

Si je n'ai pas donné les *Nocturnes* à graver, c'est à cause de ma terrible manie dont je suis d'ailleurs le premier à souffrir, ensuite je les laissais pour un temps et travaillais *La Saulaie*, autre cauchemar; dire que tout cela, c'est pour arriver à la "simplicité".<sup>11</sup>

[Se non ho ancora mandato i *Nocturnes* a stampare, è a causa della mia terribile mania, di cui sono d'altra parte il primo a soffrire, poi li ho lasciati lì per un po' e ho lavorato a *La Saulaie*, altro incubo; e pensare che tutto questo è per giungere alla "semplicità".]

Niente da fare: la parola fine sui *Nocturnes* era destinata a scivolare ancora di un paio di mesi, e il definitivo completamento dell'orchestrazione avvenne solo nel dicembre del 1899, come indicato dallo stesso manoscritto. Per la prima esecuzione, quella del 9 dicembre 1900, Debussy dovette rinunciare a *Sirènes* per l'assenza di un coro femminile. La prima ufficiale deve quindi essere con-

<sup>9</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 131.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 152.

siderata quella del 27 ottobre 1901, data in cui i *Nocturnes* vennero presentati completi di un programma descrittivo stilato dallo stesso Debussy:

Le titre *Nocturnes* veut peindre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit pas donc de la forme habituelle de Nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. *Nuages*: c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. *Fêtes*: c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme innombrable, puis parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes.<sup>12</sup>

[Il titolo *Nocturnes* vuole dipingere qui un senso più generale e soprattutto più decorativo. Non si tratta dunque della forma abituale del Notturmo, ma di tutto ciò che questa parola contiene in termini di impressioni e di luci speciali. *Nuages*: è l'aspetto immutabile del cielo con la marcia lenta e malinconica delle nuvole, che approdano a un'agonia grigia, dolcemente tinta di bianco. *Fêtes*: è il movimento, il ritmo danzante dell'atmosfera con esplosioni di luce brusca, è anche l'episodio di un corteo (visione abbagliante e chimerica) che passa attraverso la festa e la sua mescolanza di musica, di polvere luminosa che partecipa a un ritmo incalcolabile, poi, attraverso le onde argentate di luna, si sente, ride e passa il canto misterioso delle sirene.]

Tale nota descrittiva in realtà non era altro che la trascrizione poetica di una serie di impressioni che lo stesso Debussy aveva già confessato qualche tempo prima all'amico avvocato Paul Poujaud:

*Nuages*: sur ce pont, vue des nuées entraînées par un vent d'orage; passage sur la Seine d'un bateau, dont la sirène est évoquée par le bref thème chromatique du cor anglais. *Fêtes*: mémoire des anciennes réjouissances populaires au Bois de Boulogne, illuminé et envahi par la foule; le trio des trompettes bouchées correspond au souvenir de la musique de la Garde républicaine jouant la retraite.<sup>13</sup>

[*Nuages*: su quel ponte, vista di nuvole portate da un vento di tempesta; passaggio sulla Senna di un battello, la cui sirena è evocata dal breve tema cromatico del corno inglese. *Fêtes*: memoria di antichi festeggiamenti popolari al Bois de Boulogne, illuminato e invaso dalla folla; il trio di trombe con sordina corrisponde al ricordo della musica della Guardia repubblicana che suona la ritirata.]

<sup>12</sup> Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel 1958, p. 205.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 205.

## Il programma dei *Nocturnes*

È nel programma dei *Nocturnes* che bisogna individuare un nodo problematico fondamentale per intraprendere lo studio sulla fruizione dell'opera di Debussy. Nel corso del primo capitolo abbiamo constatato l'insofferenza nutrita dal compositore nei confronti di ogni forma di vincolo imposto all'immaginazione del fruitore. Nel 1900, già da qualche anno nei suoi scritti e nella sua corrispondenza erano apparse riflessioni circa l'importanza della libertà fruitiva; solo qualche anno dopo Debussy avrebbe maturato alcune accuse esplicite nei confronti del teatro di Wagner e della musica di Richard Strauss, invocando una minore definizione dei percorsi fruitivi. E già nel 1887, a proposito di *Printemps*, aveva espresso un manifesto disinteresse per le note illustrative:

Tout cela naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant.<sup>14</sup>

[Tutto questo naturalmente senza programma, nutrendo un profondo sdegno per la musica che deve seguire un piccolo brano di letteratura che qualcuno ha avuto cura di mettervi in mano entrando.]

Perché allora redigere un programma? Perché, dopo tanti anni di ripensamenti, presentare una serie di vincoli espliciti all'immaginazione del fruitore?

Questa semplice contraddizione sembrerebbe confermare nei *Nocturnes* un percorso di transizione verso la rivoluzione dei rapporti estetici. Debussy, pur avendo già maturato a livello teorico, ma soprattutto a livello compositivo, alcune linee fondanti della sua estetica della fruizione, cadde nella tentazione di fornire una guida all'ascolto. Offrendo al suo pubblico un programma descrittivo, rischiava di compromettere proprio quelle categorie che qualche anno dopo avrebbe ritenuto essenziali. Il programma dei *Nocturnes* quindi potrebbe essere considerato una prova utile per individuare in Debussy una consapevolezza estetica non ancora perfettamente matura, ma nello stesso tempo anche una concessione alle consuetudini del tempo, un tentativo di attenuare l'impatto di una rivoluzione massiccia. Ma un conforto alla ricerca di un nesso più stretto tra le intenzioni di Debussy e la scelta di inserire una nota illustrativa dettagliata viene dalla lettura attenta del programma. Innanzitutto Debussy tiene a sottolineare la funzione del titolo: «un sens plus général et surtout plus décoratif». La sua è un'esortazione palese a non considerare il titolo della raccolta come un

<sup>14</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 49.

riferimento al genere tramandato dall'Ottocento. Nell'affermazione di Debussy da una parte c'è la volontà di sfuggire al peso insostenibile della tradizione romantica, dall'altra l'intenzione di esprimere nel titolo un'indicazione meno vincolante: una suggestione generica, priva di tinte definite.

Ma anche i dettagli della descrizione non sembrano incorniciare immagini chiare. È un programma che non ha più niente in comune con la nota illustrativa che Charpentier, ad esempio, aveva voluto per le sue *Impressions d'Italie*<sup>15</sup>. Senza dubbio vi sono alcuni elementi che precisano stati d'animo e situazioni ben definite: la lentezza malinconica dell'andamento delle nubi; l'episodio del corteo che attraversa la festa; il canto delle sirene che emerge dalle onde illuminate dai raggi della luna. Tasselli nitidi rivolti all'immaginazione del fruitore. Ma la precisione dei riferimenti extramusicali si ferma a queste pochissime suggestioni. Tutto il resto rimane annegato nell'indefinitezza, senza scoprire riferimenti altrettanto precisi.

Quella di Debussy in sostanza è una nota illustrativa sfuocata, assolutamente disinteressata a imprimere nell'ascoltatore immagini sonore preconfezionate. Resta però un elemento in contraddizione con la poetica che stava maturando nella sua mente in quegli anni. La presenza di un programma dettagliato stride con quel rifiuto dei vincoli immaginativi che tanto infastidivano Debussy nella musica di Wagner o di Strauss. I *Nocturnes* mantengono, grazie alla nota illustrativa, un contatto con la tradizione della musica a programma di fine Ottocento, la loro portata rivoluzionaria è messa in discussione da un apparato informativo che contiene alcuni riferimenti extramusicali inequivocabili. Non è da ritenere casuale il fatto che Debussy, dopo i *Nocturnes*, non abbia più fatto uso di note illustrative. La rivoluzione dei rapporti estetici non poteva più contemplare simili sostegni alla fruizione dell'ascoltatore; la musica doveva sfruttare la sua natura astratta per stimolare reazioni sorprendenti e imprevedibili nella mente del fruitore: solo così poteva esplorare gli angoli più nascosti dell'ascolto, favorendo reazioni complesse e molto spesso radicate nel terreno dell'inconscio.

### **Le reazioni dei fruitori: i primi segnali d'allarme**

È nelle reazioni dei primi ascoltatori, i testimoni più sensibili alle innovazioni estetiche, che si possono cogliere nei *Nocturnes* i segni evidenti di una rinnovata concezione dell'ascolto musicale. Abbiamo visto come la presenza di una nota illustrativa dettagliata mantenga un contatto con le consuetudini di fine

<sup>15</sup> Cfr. pp. 69-70.



Ottocento. Alcune tendenze individuate nelle impressioni del pubblico delle prime esecuzioni documentano difficoltà fruttive poco frequenti nella ricezione del repertorio pittoresco di quegli anni: anomalie sul livello dell'ascolto che determinano una deviazione netta rispetto all'orizzonte d'attesa maturato nei contemporanei.

La tendenza più comune è la difficoltà di individuare un rapporto esplicito tra titoli e musica. Molte sono le recensioni che parlano di uno scollamento tra riferimenti extramusicali e linguaggio musicale. Alla prima esecuzione Camille le Sene reagì in questo modo:

Le premier est intitulé *Nuages*, le deuxième *Fêtes*. Mais ces titres ne sont que simples étiquettes typographiques. Chaque auditeur peut laisser sa pensée flotter dans la pénombre crépusculaire de cette musique franchement idéalisée, suivre ses ondulations capricieuses, s'abandonner aux impressions les plus contradictoires.<sup>16</sup>

[Il primo è intitolato *Nuages*, il secondo *Fêtes*. Ma questi titoli sono solo semplici etichette tipografiche. Ogni ascoltatore può lasciare il suo pensiero navigare nella penombra crepuscolare di questa musica francamente idealizzata, seguire le sue fluttuazioni capricciose, abbandonarsi alle impressioni più contraddittorie.]

Le Sene aveva avvertito una straordinaria libertà immaginativa ascoltando la musica dei primi due *Nocturnes*. Ma per il concerto al quale aveva assistito le Sene, Debussy non aveva previsto la distribuzione della nota illustrativa: mancava una guida esplicita all'immaginazione del fruitore. Era normale che il pubblico dei primi del Novecento non riuscisse a cogliere un legame tra la musica e i riferimenti extramusicali proposti dai titoli. Il problema è che la stessa difficoltà fruttiva si incontra anche nelle recensioni successive alla seconda esecuzione, quella completa della nota illustrativa e di *Sirènes*.

Jacques d'Offoel, su «Le Guide musical», espresse una sistematica incapacità a cogliere i contenuti della musica di Debussy:

Inspirations arythmiques, imprécises, androgynes, pourrait-on dire, j'en doute pas, profondément expressives. Mais de quoi? C'est ce qu'il est plus difficile de déterminer, au moins lorsqu'on les entend pour la première fois.<sup>17</sup>

[Ispirazioni aritmiche, imprecise, androgine, si potrebbe dire, non ne dubito, profondamente espressive. Ma di che cosa? È ciò che è più difficile da determinare, almeno al primo ascolto.]

<sup>16</sup> «Le Siècle», 13 dicembre 1900.

<sup>17</sup> «Le Guide musical», 3 novembre 1901.

Paul Dukas mise in evidenza il simbolismo accentuato dei *Nocturnes*, dichiarandosi incapace di cogliere i significati sottesi alle analogie della partitura:

La signification dernière du morceau demeure encore symbolique [...] ce Nocturne [...] traduit l'analogie par l'analogie au moyen d'une musique dont tous les éléments, harmonies, rythmes [...] semblent volatilisés dans l'éther du symbole et comme réduits à l'état impondérable.<sup>18</sup>

[Il significato ultimo del brano resta ancora simbolico [...] questo Notturmo [...] traduce l'analogia con l'analogia alla maniera di una musica i cui elementi, armonie, ritmi [...] sembrano volatilizzati nell'etere del simbolo e come ridotti a uno stato imponderabile.]

Altri critici videro nella mancanza di un nesso lampante tra titoli e musica uno spunto per indagare i rapporti tra i *Nocturnes* e le categorie della musica assoluta; Luc Marnold dedicò diversi articoli su «Le Courrier musical» a cercare di analizzare i tre brani come parti di una sinfonia in tre movimenti. I riferimenti extramusicali proposti dall'opera non gli sembravano abbastanza significativi da poter essere presi in considerazione:

Le programme des *Nocturnes* ou tout autre pourront servir de prétexte aux combinaisons sonores. Celles-ci seront toujours différentes, toujours plus complexes. Peu à peu, leur association originelle au sentiment ou à l'objet interprété se révèle moins intime; le rapport entre lui et elles moins évident; l'interprétation arbitraire.<sup>19</sup>

[Il programma dei *Nocturnes* o un altro completamente diverso potranno servire come pretesto per le combinazioni sonore. Queste saranno sempre diverse, sempre più complesse. Poco a poco, la loro associazione iniziale al sentimento o all'oggetto interpretato si rivela meno intima; il rapporto tra questo e quelle meno evidente; l'interpretazione arbitraria.]

Anche Pierre de Bréville vedeva nei *Nocturnes* l'espressione di una musica assoluta, sostanzialmente priva di riferimenti extramusicali:

C'est qu'elle est musique pure (indéfinissable), conçue en dehors de toute réalité, exclusivement dans le rêve, parmi les mouvements architectoniques que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable [...] la musique est pour Debussy l'art de l'inexprimable chantant dès lors que la parole impuissante expire.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> «La Revue hebdomadaire», 2 febbraio 1901, pp. 274-5.

<sup>19</sup> «Le Courrier musical», 1 maggio 1902, p. 133.

<sup>20</sup> «Le Mercure de France», riportato in L. Vallas cit., p. 213.

[Il fatto è che si tratta di musica pura (indefinibile), concepita al di fuori di ogni realtà, esclusivamente nel sogno, attraverso i movimenti architettonici che Dio fa con i vapori, le meravigliose costruzioni dell'impalpabile [...] la musica è per Debussy l'arte dell'inesprimibile che canta non appena cade la parola impotente.]

Addirittura Vincent d'Indy non riusciva a trovare una categoria nella quale inquadrare il lavoro di Debussy, rifiutandosi di individuare affinità sia con la musica a programma sia con la musica assoluta:

Sonate? Jamais de la vie! Malgré les efforts de Marnold pour les faire entrer à coups de poing dans ce gabarit. Suite? Pas davantage. Poème symphonique? Malgré les titres *Nuages, Sirènes, Fêtes...* dénominations très vagues, aucun programme littéraire, aucune explication d'ordre dramatique ne vient autoriser les écarts de tonalité et les excursions thématiques agréables mais non coordonnées de ces trois morceaux. C'est donc de la belle et bonne fantaisie, car on ne peut rejeter ces œuvres pour malfaçon... elles sont artistiques, elles existent, donc elles doivent être classées par nous; où? Dans la *fantaisie*, je ne vois pas d'autre place.<sup>21</sup>

[Sonata? Assolutamente no! Malgrado gli sforzi di Marnold per farli entrare a suon di pugni in questa sagoma. Suite? Nemmeno. Poema sinfonico? Nonostante i titoli *Nuages, Sirènes, Fêtes...* denominazioni molto vaghe, nessun programma letterario, nessuna spiegazione di ordine drammatico autorizza gli scarti di tonalità e le escursioni tematiche piacevoli ma non coordinate di questi tre brani. È dunque fantasia bella e buona, poiché non si può rigettare queste opere per cattiva fattura... sono artistiche, esistono, dunque devono essere classificate da noi; dove? Nella *fantasia*, non vedo altro spazio.]

La musica dei *Nocturnes* quindi si impose in maniera indecifrabile all'attenzione dei contemporanei. Nonostante la presenza di alcuni riferimenti extramusicali espliciti (la nota illustrativa, i titoli) il pubblico dei primi del Novecento rilevò una forte distanza tra musica e programma: una tendenza fruitiva che attesta una nuova concezione dei rapporti tra compositore e destinatario dell'opera d'arte. Debussy, come dimostrano gli scritti analizzati nel corso del primo capitolo, chiedeva al suo ascoltatore di esercitare una funzione liberamente immaginativa nei confronti della musica. Gli ascoltatori più sensibili riuscirono ad avvertire quest'esigenza estetica, leggendo nei *Nocturnes* uno stimolo a reagire in maniera diversa. Nelle parole di Jacques Rivière, ad esempio, se ne possono cogliere alcuni segni evidenti:

<sup>21</sup> V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, cit. in *ibid.*, p. 211.

A la limite cet art finirait par ressembler au délicat symbolisme des paysages japonais: composition de quelques lignes très précieuses, entre lesquelles des couleurs avec atténuation se souviennent. Mais si je veux *éprouver* cette image, il y faut faire un effort; la sensation en moi ne naît plus du premier coup; je ne peux que la retrouver.<sup>22</sup>

[Al limite quest'arte finirebbe per assomigliare al delicato simbolismo dei paesaggi giapponesi: composizione di alcune linee molto preziose, tra le quali si ricordano alcuni colori in maniera attenuata. Ma se io voglio *provare* quell'immagine, bisogna fare uno sforzo; la sensazione non nasce più in me al primo colpo; non posso che ritrovarla.]

La sua affermazione è estremamente interessante perché fa uso addirittura dello stesso lessico impiegato da Debussy: quel «petit effort»<sup>23</sup> che egli riteneva necessario per accedere a una corretta fruizione della sua arte.

Altre recensioni documentano una sensibilità altrettanto raffinata. Alfred Bruneau lodò proprio la libertà immaginativa stimolata dall'ascolto di *Nuages*:

Dans l'un, intitulé *Nuages*, passent les vapeurs changeantes qui, sur le ciel mystérieux, prennent les formes diverses que crée notre imagination.<sup>24</sup>

[In uno, intitolato *Nuages*, passano i vapori cangianti che, sul cielo misterioso, prendono le forme diverse che la nostra immaginazione crea.]

Ma non è solo l'atteggiamento attivo e immaginativo a emergere dalle riflessioni di alcuni fruitori particolarmente sensibili. Nel primo capitolo abbiamo rilevato i legami tra il concetto di immaginazione nella lettura di Debussy e la sfera dell'inconscio. Questa ipotesi è confermata anche dalla lettura di alcune reazioni dichiaratamente riferite all'atmosfera del sogno inconsapevole; Jean Huré definì i *Nocturnes* «pages de rêve»<sup>25</sup>; il critico de «La Vie parisienne» parlò di «éblouissement d'un rêve trop beau»<sup>26</sup>; Paul Dukas vi rilevò l'impressione sfuggente di una festa ambientata in un sogno:

Peut-être M. Debussy n'a pas cherché cet effet, mais sa musique produit l'impression rare d'une fête en songe, tant ses riches éclats sont savamment amortis, tant son rythme s'adoucit dans le lointain de la perspective sonore.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Jacques Rivière, *Études*, Paris, Gallimard 1944, pp. 133-4.

<sup>23</sup> C. Debussy, *Correspondance 1884-1918* cit., p. 247.

<sup>24</sup> «Le Figaro», 28 ottobre 1901.

<sup>25</sup> «Le Monde musical», 30 novembre 1904, p. 314 (pagine di sogno).

<sup>26</sup> «La Vie parisienne», 15 dicembre 1900, p. 705 (abbagliamento di un sogno troppo bello).

<sup>27</sup> «La Revue hebdomadaire», 2 febbraio 1901, pp. 275-6.

[Forse il sig. Debussy non ha cercato questo effetto, ma la sua musica produce l'impressione rara di una festa in sogno, tanto le sue ricche esplosioni sono sapientemente smorzate, tanto il suo ritmo si addolcisce nella lontananza della prospettiva sonora.]

E anche Charles Joli su «Le Figaro» accennò a una suggestione molto simile:

M. Debussy nous a prouvé que l'on pouvait développer des harmonies. [...] vous le suivez toujours ravi, jusqu'au moment où, l'orchestre s'arrêtant, tout s'évanouit comme dans un rêve.<sup>28</sup>

[Il sig. Debussy ci ha provato che si potevano sviluppare delle armonie [...] voi lo seguite sempre rapiti, fino al momento in cui, fermandosi l'orchestra, tutto svanisce come in un sogno.]

Le impressioni descritte da Dukas, Joli, Huré e alcuni altri alludono a un'atmosfera onirica, regolata da movimenti inconsapevoli dell'immaginazione: un atteggiamento fruitivo molto vicino all'identikit emerso dagli scritti di Debussy.

Era questa la reazione nuova che Debussy chiedeva al pubblico dei primi del Novecento. Naturalmente furono pochi i critici in grado di godere di questa nuova potenzialità dell'ascolto musicale. Ma la comune difficoltà nell'individuare un rapporto chiaro tra titoli, programma e musica prova il tentativo da parte di Debussy di sollecitare reazioni estranee alle consuetudini fruitive del tempo.

Nel capitolo precedente abbiamo potuto constatare quali fossero le impressioni più diffuse all'ascolto del repertorio pittoresco di fine Ottocento e inizio Novecento. In nessuno dei casi esaminati abbiamo rilevato una difficoltà evidente nel cogliere le relazioni tra musica e programma. Nei *Nocturnes* invece questa tendenza diventa molto comune e trova spazio a tutti i livelli della recezione.

Occorre a questo punto chiarire alcuni aspetti essenziali del problema. Nei capitoli precedenti abbiamo sottolineato quale grado di insofferenza Debussy manifestasse nei confronti dei vincoli imposti all'immaginazione del fruitore: quale funzione occorre attribuire allora ai riferimenti extramusicali, che possiamo indiscutibilmente rintracciare nelle sue composizioni? Come si può conciliare la libertà immaginativa del fruitore con la presenza in partitura di elementi dotati di connotazioni semantiche precise? Infine, quali problemi particolari sollevò tale estetica a contatto con l'orizzonte d'attesa maturato nel pubblico di inizio Novecento?

<sup>28</sup> «Le Figaro», 26 ottobre 1901.

## *Fêtes*

### **Musica assoluta o musica a programma?**

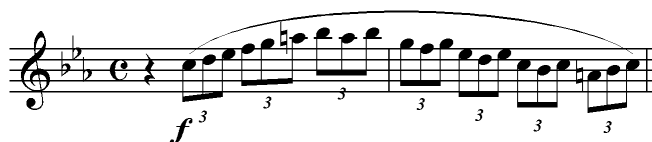
Per cominciare a rispondere subito in maniera soddisfacente alle domande poste alla fine del paragrafo precedente, è opportuno intraprendere lo studio dei *Nocturnes* partendo dall'analisi del secondo brano della raccolta, *Fêtes*. La scelta è dettata da diverse motivazioni: l'estrema ricchezza di precedenti musicali riferibili allo stesso soggetto; la maggiore pertinenza delle reazioni raccolte a livello della recezione; e la grande densità di procedimenti tipici del linguaggio maturo di Debussy. Per questi motivi la riflessione su *Fêtes*, ancor prima che su *Nuages*, può aiutarci a entrare nel vivo del problema.

Dalla discussione delle reazioni ai *Nocturnes* documentate nel capitolo precedente una tendenza è emersa con estrema evidenza: la difficoltà di cogliere un contatto solido tra titoli e musica.

La spiegazione più intuitiva che si potrebbe dare a questa tendenza è l'assenza di riferimenti extramusicali espliciti, con conseguente prevalenza delle categorie della musica assoluta su quelle della musica a programma. Ma siamo davvero certi che la musica di Debussy rifiuti sistematicamente l'uso di elementi dotati di connotazioni semantiche esplicite, al fine di esibire una struttura puramente musicale?

Il lessico su cui si fonda la partitura di *Fêtes* può smentire facilmente questa prima ipotesi. Il tema ai clarinetti e al corno inglese che genera la composizione non esprime nessuna frattura esplicita con la tradizione francese dei temi di festa:

Es. 1. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 3-4.



Il movimento ritmico per terzine sottolinea un andamento danzante e scherzoso. Debussy utilizza l'indicazione 4/4, per garantirsi la possibilità di mettere a stretto contatto tempi semplici e tempi composti, ma in realtà scrive tutta la parte iniziale in 12/8. La scelta non è certo casuale, visto che da sempre sono i tempi composti quelli che in musica dipingono i movimenti di danza popolare. Debussy non si allontana dallo stilema ritmico offerto dalla tradizione e imposta tutta la sezione introduttiva di *Fêtes* su un tema saltellante in tempo composto.

Alcuni esempi possono confermare il legame tra questa linea melodica e la tradizione dei temi di festa. Berlioz nell'*Ouverture du Carnaval romain* basa gran parte della composizione su un motivo in 6/8, che presenta un arco melodico piuttosto simile a quello ideato da Debussy:

Es. 2. H. Berlioz, *Ouverture du Carnaval romain*, batt. 136 sgg.



Il tempo composto e l'indicazione agogica movimentata sono da sempre due elementi caratteristici delle melodie danzanti di ispirazione popolare. Naturalmente non si tratta di temi autentici, ma di stilemi prodotti dalla cultura musicale dell'Ottocento. Berlioz nel 1844 compose l'*Ouverture du Carnaval romain* su un saltarello del *Benvenuto Cellini* (1838). Impronta ritmica e melodica sono però la stesse che animano l'atmosfera squisitamente parigina di *Fêtes*. E anche a est del Reno, in terra tedesca troviamo melodie simili per dipingere suoni di festa:

Es. 3. F. Liszt, *Festklänge*, batt. 158 sgg.

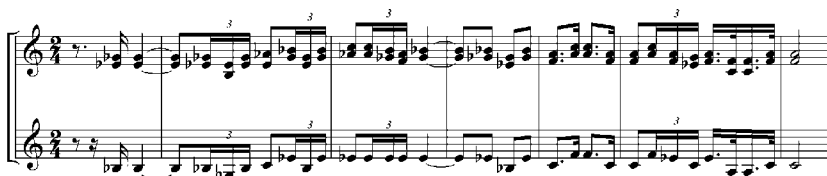


In *Festklänge* (1853) di Franz Liszt si possono incontrare facilmente archi melodici brevi, ricchi di terzine, nella maggior parte dei casi affidati ai fiati, proprio come avviene in Berlioz e Debussy.

La melodia che apre *Fêtes* quindi non entra in conflitto con la tradizione a cui si riferisce. Non ci stupiremmo di trovarla nel *Carnaval romain*, in *Festklänge*, o in *Fête bohème* di Massenet. E anche l'impostazione modale non compromette il legame con la tradizione, ma contribuisce a conferire al tema un'atmosfera popolareggiante.

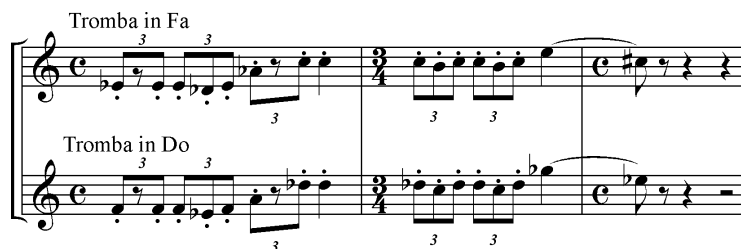
L'episodio centrale, il corteo che passa attraverso la folla, è altrettanto ricco di riferimenti extramusicali espliciti. La fanfara delle trombe (in fa) in sordina, ad esempio, presenta alcune caratteristiche tipiche della lunga tradizione di suoni d'otoni in lontananza:

Es. 4. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 124 sgg.



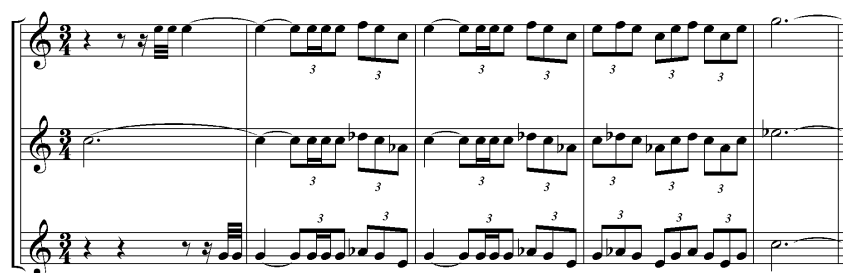
L'andamento omofonico per intervalli consonanti, la regolare presenza di terzine, i rintocchi sullo stesso accordo sono caratteristiche facilmente riscontrabili nei precedenti storici di questo luogo musicale. Si pensi alle trombe «in weiter Entfernung» del finale della *Seconda Sinfonia* di Mahler (1894-95). Debussy non poté ascoltarle, visto che in occasione della prima esecuzione parigina, il 17 aprile 1910, uscì dalla sala assieme a Dukas e Pierné alla fine del primo movimento. Ma la fanfara di Mahler è un elemento lessicale perfettamente allineato a quello stilema che per tutto l'Ottocento ha circolato abbondantemente nella musica europea.

Es. 5. G. Mahler, *Seconda Sinfonia*, V mov., batt. 344 sgg.



E anche il disegno delle trombe «hinter der Szene» che compaiono in *Ein Heldenleben*, il poema sinfonico di Richard Strauss che Debussy definiva lacerantemente e con una punta di disprezzo niente più che un album di fotografie dai tratti cinematografici<sup>29</sup>, non si discosta di molto dalla fisionomia del corteo in lontananza che attraversa la sezione centrale di *Fêtes*:

Es. 6. R. Strauss, *Ein Heldenleben*, batt. 369 sgg.



<sup>29</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., pp. 138-9: «Encore une fois, c'est un livre d'images, c'est même de la cinématographie».



Debussy naturalmente non poteva ignorare il peso semantico di una simile scelta musicale; e i suoni del suo corteo non manifestano lineamenti stridenti rispetto all'immagine musicale offerta dalla tradizione.

Debussy sceglie di realizzare l'impressione della lontananza attraverso l'uso della sordina; le partiture di Mahler e Strauss invece prevedono la dislocazione di un gruppo strumentale di ottoni al di fuori della sala da concerto. Ma la scelta di Debussy è legittimata da un riferimento extramusicale altrettanto evidente: l'avvicinamento progressivo del suono. La sezione centrale di *Fêtes* delinea così un percorso netto, che dal pianissimo giunge al fortissimo, raffigurando, a livello sonoro, l'immagine di una banda in continuo e regolare avvicinamento.

Anche le percussioni aiutano a sottolineare questa situazione, ribattendo con regolarità il ritmo che definisce la melodia degli ottoni. Man mano il loro intervento prende forma sino ad arrivare a esplodere nelle battute finali dell'episodio, dove si sommano in maniera fragorosa i timbri dei timpani, dei piatti e addirittura del tamburo militare, lo strumento più efficace per esprimere il riferimento a un corteo militare:

Es. 7. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 156 sgg.

The musical score for percussion instruments in Debussy's *Fêtes*, measures 156 and following, is presented in three staves. The top staff is for the timpani (timpano), the middle staff is for the cymbals (piatti), and the bottom staff is for the military drum (tamburo militare). The timpani part features a series of eighth-note triplets. The piatti part has a sparse, rhythmic pattern. The tamburo militare part features a series of eighth-note triplets.

Debussy in sostanza non disdegnava affatto l'utilizzo di elementi lessicali espliciti, di strutture musicali dotate di connotazioni semantiche precise. *Fêtes* asseconda il percorso delineato dal programma, proponendo riferimenti extramusicali evidenti, allineati alla tradizione e difficilmente fraintendibili.

Ma la descrizione di queste caratteristiche, a contatto con la lettura delle prime reazioni dei contemporanei, ci obbliga a porre una delle domande che stanno alla base di questo studio: se in partitura sono presenti riferimenti così espliciti al programma, perché molti dei primi fruitori non riuscirono a cogliere legami evidenti tra musica e titoli?

La risposta più scontata che si potrebbe dare a tale quesito è la prevalenza delle categorie della musica assoluta rispetto a quelle della musica a programma.

Molti dei primi fruitori, come abbiamo avuto modo di notare sopra, celebrano soprattutto l'aspetto formale e puramente musicale dei *Nocturnes*, confessando una decisa inettitudine a seguire il percorso tracciato dal programma. E per tutto il Novecento è stata proprio la forma uno degli aspetti più indagati dalla letteratura musicologica dedicata ai *Nocturnes*. Jean Barraqué parla di *Fêtes* come di uno scherzo di sinfonia<sup>30</sup>, Christian Goubault non propone una vera e propria analisi strutturale della partitura, ma comunque parla chiaramente di tre sezioni, che definisce, prendendo a prestito il lessico analitico tradizionale, A-B-A'<sup>31</sup>. Bruno Plantard e Jean-Louis Leleu propongono un'analisi dedicata all'individuazione delle geometrie formali<sup>32</sup>. E anche uno studio approfondito come quello di Elke Lang-Becker rileva in *Fêtes* un equilibrio formale basato sullo schema Scherzo-Trio-Scherzo da Capo.

**Schema della forma di *Fêtes* secondo Elke Lang-Becker<sup>33</sup>**

**Scherzo**

- A** Batt. 1-26  
Tema V (batt. 3)
- B** Batt. 27-115  
Temi VI (batt. 27), VII (batt. 50), VIII (batt. 70)

**Trio**

- C** Batt. 116-173  
Temi IX (batt. 124) IX' (batt. 132), IX'' (batt. 148)

**Scherzo**

- A'** Batt. 174-207  
Tema V' (batt. 174), Tema secondario (batt. 190)
- B'** Batt. 208-279  
Temi VI (batt. 208), VI' (batt. 214), VII' (batt. 224), IX' (batt. 236)

**Coda**

- Batt. 252-260

Elke Lang-Becker in particolare tiene a sottolineare la condivisione di materiale tematico tra i vari brani che compongono i *Nocturnes*, individuando in questa scelta un atteggiamento dettato da una logica puramente musicale e priva di

<sup>30</sup> Jean Barraqué, *Claude Debussy*, Paris, Editions du Seuil 1962, p. 109: «*Fêtes* est un scherzo, également de forme ternaire. Le Trio est une fanfare.»

<sup>31</sup> Christian Goubault, *Claude Debussy*, Paris, Honoré Champion 1986, pp. 143-4.

<sup>32</sup> AA.VV., *Claude Debussy: Jeux de formes*, Paris, Editions rue d'Ulm 2004, pp. 159-220.

<sup>33</sup> Elke Lang-Becker, *Debussy: Nocturnes*, München, Fink 1982, pp. 20-1.

giustificazioni extramusicali. Vedremo tra poco quale grado di attendibilità si possa attribuire a questi rimandi interni; senza dubbio però la struttura formale di *Fêtes* propone uno schema A-B-A', che sembra tracciato a priori esattamente come avviene durante le fasi di progettazione della musica assoluta.

Quello che occorre però chiedersi è se sia davvero la forma l'aspetto tradizionalmente distintivo della musica assoluta francese. I primi fruitori furono incapaci di cogliere il contenuto extramusicale dei *Nocturnes* perché l'equilibrio formale non consentiva loro di leggere l'opera secondo le tradizionali categorie della musica a programma? Ossia: per la cultura musicale di inizio Novecento la presenza di un programma escludeva l'elaborazione di un progetto formale solido?

Liszt, verosimilmente, avrebbe risposto affermativamente a queste domande. Le sue celebri parole dedicate al problema della forma alludono a una decisa spaccatura tra le esigenze formali e quelle extramusicali<sup>34</sup>. E anche nei suoi poemi sinfonici incontriamo serie difficoltà se vogliamo tentare di astrarre un ordine puramente razionale nell'articolazione delle varie sezioni che compongono la partitura.

In Francia però l'interpretazione della musica a programma aveva sempre seguito un orientamento diverso. Degli scritti teorici abbiamo già parlato. Ma anche a livello compositivo, fin dalle origini l'esistenza di un programma non aveva compromesso il mantenimento di un progetto formale. Il primo movimento della *Symphonie fantastique* ad esempio, fin dalla prima recensione di Schumann ha suscitato confronti con le logiche della forma sonata. Oggi, come osserva Laura Cosso<sup>35</sup>, possiamo rilevare la sottile dialettica tra la funzione formale dell'*idée fixe* e la sua subordinazione alle strategie del fantastico. Restano comunque presenti nella *Symphonie fantastique* una serie di equilibri che consentono all'analista di speculare ampiamente sui rapporti con la struttura sonatistica.

Nel secondo Ottocento la cultura musicale francese non si allontanò da questa direzione. Si osservi lo schema formale di *Les Éolides* di César Franck (1877) ed *España* di Emmanuel Chabrier (1890), due poemi sinfonici che ebbero una notevole diffusione presso il pubblico di fine Ottocento:

<sup>34</sup> Cfr. p. 58.

<sup>35</sup> Laura Cosso, *Le strategie del fantastico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2002, pp. 80-95.

*Les Éolides*

A	batt. 1-230 introduzione (batt. 1-79) <u>Tema I</u> (batt. 79 sgg.) – <u>Tema II</u> (batt. 171 sgg.)
B	batt. 231-384 <u>Sviluppo Tema I</u> (batt. 230 – 332) <u>Sviluppo Tema II</u> (batt. 333-83)
A'	batt. 384-538 <u>Ripresa Tema I</u> (batt. 385 sgg.) <u>Ripresa Tema II</u> (batt. 487 sgg.)
Coda	batt. 539 – fine

*España*

A	batt. 1-199 introduzione (batt. 1-29) <u>Tema I</u> (batt. 30 sgg.) – <u>Tema II</u> (batt. 114 sgg.)
B	batt. 200-72 <u>Sviluppo Temi I / II</u>
A'	batt. 273 - 400 <u>Ripresa Tema I</u> (batt. 273 sgg.) <u>Ripresa Tema II</u> (batt. 327 sgg.)
Coda	batt. 401 – fine

Una rapida occhiata è sufficiente per capire che si tratta di composizioni ancorate a una solida tradizione formale: la struttura è la stessa in entrambi i casi (A-B-A') e lo schema esprime una chiara esigenza di inquadrare in maniera geometrica ed equilibrata il progetto compositivo.

A questo proposito, come abbiamo già avuto modo di osservare, Vincent d'Indy, nel suo *Cours de composition musicale*, chiosa in maniera davvero illuminante l'analisi di *Jour d'été à la montagne*, indicando nelle strutture formali alcuni indispensabili «points de repère» (cfr. p. 63), da non trascurare per nessuna ragione. D'Indy era stato allievo di Franck al Conservatorio di Parigi: il suo modo di intendere e insegnare la musica era figlio della generazione che lo aveva

preceduto. Da qualche decennio a scuola i francesi andavano predicando di non compromettere la chiarezza formale per assecondare le esigenze extramusicali del programma. Tutto il repertorio pittoresco di fine Ottocento era stato influenzato da quest'assunto. Nel 1901 quindi non c'era motivo di sconvolgersi di fronte al nitido equilibrio formale dei *Nocturnes* di Debussy. La forma, per la cultura musicale francese di fine Ottocento, non era affatto una categoria distintiva della musica assoluta: furono sicuramente altri i motivi che non consentirono a molti ascoltatori di cogliere il contenuto extramusicale dei *Nocturnes*.

### Corrosioni e fratture

L'analisi del trattamento a cui Debussy sottopone gli elementi semantici della partitura ci aiuta a spiegare le difficoltà dei primi ascoltatori. La prima esposizione in fa minore, come già rilevato, presenta un'inflessione dorica ed è accompagnata da un movimento ritmico molto marcato dei violini.

Es. 8. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 3-4.

La sua prima apparizione è brevissima e si chiude a batt. 8 nella stessa tonalità.

Ma già la seconda esposizione avvia un procedimento di corrosione che lo rende da subito irriconoscibile. Il tema viene riproposto ai fagotti e ai violoncelli su una scala esatonale, che assume un colore completamente diverso da quello della prima esposizione. Da un ambito armonico che scorreva tra fa minore e re bemolle si passa a una successione di accordi derivati dalla successione esatonale utilizzata nel tema: l'armonia si allontana in maniera improvvisa, raggiungendo un'area molto distante da quella percorsa nelle prime battute del brano. E anche il linguaggio si fa decisamente più dissonante, grazie a una nutrita successione di seconde maggiori nelle parti più acute (flauti, oboi, clarinetti):

Es. 9. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 15 sgg.

The musical score for Example 9 consists of five staves. The top two staves are for Flute (fl.) and Oboe (ob.), both playing a melodic line with triplets. The third staff is for Bassoon (fg.), playing a bass line with triplets. The fourth staff is for Violin II (vni II), playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is for Viola (vc.), playing a bass line with triplets. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

Questa seconda esposizione del tema principale non conferma ma discute ciò che viene esposto nelle prime battute. La sua apparizione ha la fisionomia di una parentesi dissonante: la conferma è data dal ritorno a re bemolle di batt. 23, quando per un attimo si ritorna all'*ambitus* armonico che aveva preceduto l'inserito esatonale.

Solo tre battute dopo arriva una violenta frattura: si tratta di un tema articolato in due sole battute, che propone un deciso sfasamento degli accenti. Dopo un prima sezione in 4/4 o 12/8, ecco due battute in 15/8 (lo chiameremo Motivo A), che, spostando a 5 le unità di suddivisione della misura, contraddicono in maniera brusca l'andamento ritmico quaternario.

Es. 10. C. Debussy, *Fêtes*, Motivo A, batt. 27.

The musical score for Example 10 shows Motivo A in 15/8 time signature. It consists of a single staff with a melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Elke Lang-Becker considera questo motivo una rielaborazione della parte conclusiva del tema che apre *Nuages*:

Es. 11. C. Debussy, *Nuages*, batt. 4.

The musical score for Example 11 shows the concluding motif of *Nuages* in 6/4 time signature. It consists of a single staff with a melodic line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

L'affinità tra queste due idee è indiscutibile, anche se occorre tenere presente due aspetti non trascurabili: il fatto che in *Nuages* questa successione di altezze sia la parte conclusiva di un disegno molto più ampio; la presenza in *Nuages* di tre alterazioni (si diesis, la diesis, do diesis) che mancano in *Fêtes*. Sono considerazioni che non possono scardinare l'ipotesi di Lang-Becker, ma che vanno tenute in considerazione riflettendo sull'origine del motivo.

Ciò che certamente non appare condivisibile nell'analisi di Lang-Becker è la collocazione di questo nuovo elemento tematico sullo stesso piano del motivo principale di *Fêtes*. Si tratta di due battute inserite con la finalità di rendere discontinuo il discorso: non è un tema che genera altre combinazioni melodiche; è un'anomalia ritmico-tematica che frantuma la linearità della composizione. Compare due volte nel corso della sezione A alternandosi a 4 battute nelle quali ritorna il tema principale in 9/8 e in tonalità maggiore:

Batt. 27-8	Batt. 29-32	Batt. 33-4	Batt. 35-8
Motivo A in 15/8	Tema principale in 9/8	Motivo A in 15/8	Tema principale in 9/8

Nell'arco di sole 10 battute abbiamo due cambiamenti di tempo stridenti e due contrapposizioni tematiche improvvise. A batt. 38 il tema generatore di *Fêtes* non ha avuto ancora modo di esprimersi liberamente, senza interventi corrosivi o fratture. A batt. 44 addirittura si è deformato a tal punto da risultare irriconoscibile nel disegno di corno inglese e oboe; e anche in questo caso si tratta di una cellula anomala di sole 4 battute, basata su frammenti di scala esatonale, che si inseriscono tra due interventi dei legni in re bemolle.

Es. 12. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 44-5.

oboe

cr. ing.

cl.

vni II

2

2

2

Per completare il processo di frantumazione dell'idea generatrice di *Fêtes*, Debussy si avvale del contributo di un ulteriore elemento (che chiameremo Motivo B): un motivo di due battute, che si inserisce come una scaglia tematica tra le varie esposizioni dell'idea principale:

Es. 13. C. Debussy, *Fêtes*, Motivo B, batt. 39-40.



Questo motivo è bifronte, perché è formato da due elementi contrastanti: una prima battuta articolata su un accordo di settima costruito su mi bemolle minore, e una seconda battuta che si muove su tre note prese da una scala molto lontana (potrebbe essere mi maggiore). Il la bemolle all'acuto funge da pedale che unisce due sezioni in aperto contrasto. Questo spunto tematico è ancora una volta utilizzato con una funzione disarticolante; compare due volte: a batt. 39 e a batt. 50, come inserto brevissimo tra quattro episodi tutti imparentati con l'idea generatrice del brano. Ogni sua apparizione, proprio in virtù della duplicità armonica di cui si è parlato, emerge come una anomalia. Non può quindi essere considerato un tema alternativo: è semplicemente un frammento che compare due volte, contribuendo a ostacolare lo sviluppo del tema principale.

Le prime 55 battute di *Fêtes* quindi ci aiutano subito a capire la natura dell'intervento operato da Debussy sulle strutture semantiche della composizione. I primi due procedimenti emersi dall'analisi sono la corrosione e la frattura, intesi come strumenti di discussione dell'idea generatrice del brano. Debussy non rifiuta, come abbiamo visto, l'utilizzo di riferimenti espliciti al programma, ma lavora da subito alla loro disgregazione: non solo evita ogni forma di conferma e di sviluppo, ma cerca addirittura di deteriorare i legami espliciti con il programma. Una tabella riassuntiva delle prime 55 battute può facilitare una sintesi schematica di quanto detto finora:



Funzione	Tema / Motivo	Tonalità	Batt.
Esp. T principale	T. principale	fa m (dorico)	3 sgg.
Prima corrosione	T. principale (vc/fg)	Scala esatonale	15 sgg.
Anticipazione fanfara	Tema ottoni	re, M	23-6
Prima frattura	Motivo A in 15/8	la M misolodio	27-8
Ripresa T principale	T principale in 9/8	la M misolodio	29-32
Seconda frattura	Motivo A in 15/8	la M misolodio	33-4
Ripresa T principale	T principale in 9/8	la M misolodio	35-8
Terza frattura	Motivo B	mi, m/mi M	39-40
Seconda corrosione	T principale	Frammenti esatonali	44-8
Quarta frattura	Motivo B	mi, m/mi M	49-50

Ci sono due corrosioni pesanti, due motivi alternativi brevissimi (entrambi di due battute) che intervengono a frantumare il discorso per ben quattro volte; c'è un'anticipazione isolata ed evanescente della fanfara che esploderà nella sezione centrale. Le prime due fratture (Motivo A) hanno solo un'impronta ritmica, perché prevedono lo sfasamento degli accenti dalla suddivisione quaternaria a quella quinaria della battuta: l'unico elemento di continuità resta la tonalità misolidia; ma è la frantumazione ritmica che domina all'ascolto producendo in 10 battute 4 radicali rovesciamenti. Le seconde due fratture invece agiscono sul livello armonico, giocando sulla natura duplice del Motivo B. Debussy quindi non prevede un'esposizione lineare, ma continui inserimenti tematici disgreganti, brevissime cellule anomale, che nell'arco di poche battute rimuovono l'evidenza semantica del tema principale.

### Il passaggio del corteo

La difficoltà dei primi fruitori nel cogliere il contenuto extramusicale dei *Nocturnes* appare particolarmente difficile da spiegare in relazione alla sezione centrale di *Fêtes*: il già citato passaggio del corteo militare. L'ascolto dell'episodio contribuisce in maniera ancora più netta a raffigurare quanto descritto dal programma: un corteo militare in progressivo avvicinamento, che si sovrappone fragorosamente ai rumori della festa. La musica qui parla chiaro: c'è un tema di fanfara (cfr. es. 4), che allude ai suoni di una banda; c'è un movimento

percussivo (cfr. es. 7), con tanto di tamburo marziale, che ritrae efficacemente l'andamento di un corteo militare; c'è un crescendo dinamico e timbrico che descrive un percorso di progressivo avvicinamento. Si osservi lo schema dei timbri, delle dinamiche e dell'armonia:

Tema	Timbro	Armonia	Dinamica	Battute
I apparizione TF*	Arpe, archi pizz., timpani, trombe con sordina	la <sub>♭</sub> m	ppp	124 sgg.
II apparizione TF	Arpe, archi pizz., timpani, trombe con sordina	si m	ppp	132 sgg.
III apparizione TF	Fl, ob, corno ingl., cl, fg, timpani, archi pizz.	si m	p	140 sgg.
IV apparizione TF	Fl, ob, corno ingl., cl, fg, cor- ni, trombe senza sordine, tuba, arpe, archi, timpani, tamburo militare	la <sub>♭</sub> m	f	156 sgg.
V apparizione TF	Fl, ob, cl, fg, corni, trombe, trombone, tuba, arpe, timpani, piatti, tamburo militare, archi	si m	ff	164 sgg.

\*TF = Tema di fanfara

Il percorso è estremamente chiaro: il crescendo è realizzato attraverso la dinamica e l'orchestrazione, che progressivamente si ispessiscono, producendo un evidente effetto di avvicinamento sonoro. Riferimenti extramusicali così espliciti non saranno più utilizzati da Debussy a partire da *La mer*. E sono proprio questi gli aspetti che rendono i *Nocturnes* per molti versi un'opera in bilico tra tendenze rivoluzionarie e conservatrici. Ciò che però bisogna tentare di spiegare è la difficoltà dei primi fruitori a contatto con un percorso apparentemente facile da seguire.

Come si è visto, l'episodio descrive il passaggio di un corteo militare tra la folla che rumoreggia festante durante un ritrovo *en plein air*. Lo stesso Debussy in due occasioni tenne a precisare questo riferimento extramusicale. È normale quindi che l'intervento della fanfara si sovrapponga al materiale ascoltato nella sezione introduttiva di *Fêtes*. E infatti a partire da batt. 156, quando nei violini compare una rielaborazione del tema generatore dell'opera, il tema di festa riappare in una versione modificata:

Es. 14. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 156 sg.



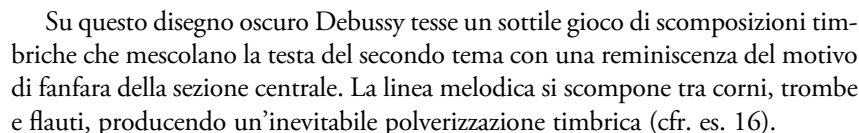
Il primo significato che si può attribuire a questa scelta è pienamente giustificato dal programma: i suoni del corteo marziale si sovrappongono a quelli della festa, ed è perfettamente comprensibile la coesistenza dei due materiali tematici. Il problema è che questo chiarissimo spunto extramusicale, ancora una volta, viene corroso dalla sintassi utilizzata da Debussy, che rifiuta sistematicamente di assecondare le connotazioni semantiche presenti in partitura. In questo caso lo strumento utilizzato dal compositore per discutere i contenuti programmatici è l'iterazione: un percorso che rende irriconoscibile il tema della prima sezione della composizione. Il motivo è difatti ripetuto ossessivamente per 10 volte, senza interruzioni o frammentazioni. L'effetto è quello della perdita di significato: esattamente come accade a una parola sottoposta a continue ripetizioni, il tema si "desemantizza", trasformandosi in uno spunto melodico molto difficile da riconoscere all'ascolto e rilevabile solo in sede di analisi: un procedimento che certamente può aiutare a spiegare le tendenze rilevate nelle reazioni dei primi ascoltatori, ma che non basta tuttavia per motivare le loro difficoltà fruibili in merito all'individuazione di un legame tra programma e musica.

### Ricordi aperti e reminiscenze del non memorabile

Arrivato al culmine del clamore, il corteo militare scompare improvvisamente, lasciando nuovamente spazio al tema generatore dell'opera. È questo il momento in cui le ragioni della forma intervengono a definire in maniera piuttosto chiara l'ordine strutturale del brano, riprendendo il materiale esposto nella sezione introduttiva. Nasce così un episodio A' speculare a A, che riprende senza deviazioni particolari tutti i procedimenti applicati nella parte iniziale del brano: tornano le categorie della corrosione e della frammentazione, in una sezione che propone una

Ciò che davvero si rivela utile per rispondere alle domande sui cui si è aperto questo paragrafo è ciò che succede a partire da batt. 232, vale a dire l'ultima riflessione musicale che si imprime nella memoria dell'ascoltatore, lasciando un segno indelebile, destinato a influenzare la lettura di tutto ciò che precede.

Es. 15. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 232 sgg.



La vera destabilizzazione dell'ascolto arriva poco dopo, a batt. 252, quando emerge un episodio conclusivo *un peu retenu* che contribuisce a disintegrare le certezze acquisite dal fruitore sino a quel momento (cfr. es. 17).

<sup>36</sup> Cfr. p. 116-7.

Es. 16. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 236 sgg.

L'impressione è quella di ascoltare un'altra reminiscenza: lo squarcio che si apre sul finale suona quasi come una ricapitolazione, e genera nell'ascoltatore la sensazione del ricordo. Ma che cosa ci vuole ricordare Debussy? Due sono gli elementi tematici che si confrontano nell'arco delle prime 8 battute.

Il tema che scorre ai legni (A) assomiglia a molte delle melodie incontrate nel corso del brano, ma non può essere collegato a nessuno spunto tematico particolare: Lang-Becker lo identifica nel secondo tema delle sezioni A e A'; ma basta fare un rapido confronto con il tema che compare a batt. 54 per accorgersi dell'estrema divergenza tra le due idee melodiche. È un tema nuovo quello che Debussy utilizza nelle ultime battute della composizione; gli conferisce la fisionomia di una reminiscenza: ma in sostanza si tratta di un ricordo privo di oggetto, di un nuovo spunto tematico che dà la sensazione di attivare il movimento della memoria.

Il tema esposto dai violini primi (B), invece, è una sfumata reminiscenza di quell'idea in 15/8 che era apparsa alcune volte nelle sezioni A e A' per frammentare il discorso costruito sul tema di festa (cfr. es. 18).

Questo tema di sole due battute, come si è osservato sopra, è comparso di sfuggita nell'arco della composizione, aparendo essenzialmente come un'anomalia del discorso. Quindi non è una reminiscenza facile da individuare all'ascolto: Debussy riprende un elemento marginale, privo di connotazioni tematiche esplicite; lo sottopone a una rielaborazione che ne deforma i tratti ritmici (scompaiono le

terzine in favore dei quarti); e lo utilizza come formula di accompagnamento per la nuova idea sviluppata nei legni.

Es. 17. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 252 sgg.

Un peu retenu

fl

ob.

fg.

Tuba

arpa

vni I

vni II

vla

vc.

cb.

A

B

Es. 18. C. Debussy, *Fêtes*, *passim*.

Il procedimento adottato è quello della reminiscenza del non memorabile. Debussy crea nell'ascoltatore l'impressione di ricordare melodie che non pos-

sono essere state trattenute dalla sua memoria. Quanto scriveva Jacques Rivière a proposito dei *Nocturnes* sembrerebbe proprio essere condizionato dall'ascolto di questi momenti della partitura:

Mais si je veux éprouver cette image, il y faut faire un effort; la sensation en moi ne naît plus du premier coup; je ne peux que la retrouver.<sup>37</sup>

Debussy costringe il fruitore a fare quel «petit effort» di cui parla più volte nei suoi scritti critici e che figura solo nelle reazioni degli ascoltatori più sensibili dei primi del Novecento. Sono questi gli stimoli che contribuiscono a scuotere il livello della fruizione: l'ascoltatore è spinto a scavare nel terreno dei ricordi inconsapevoli, nel bagaglio delle reminiscenze impossibili da individuare sulla base di un atteggiamento cosciente.

Ma il percorso di destabilizzazione non è ancora compiuto. Le successive 4 battute rimettono in discussione anche il materiale rimasto immagazzinato nel cassetto dei ricordi consapevoli:

Es. 19. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 260 sgg.

<sup>37</sup> J. Rivière cit., pp. 133-4 [la traduzione è riportata a p. 116].

In questo passaggio compaiono ben tre elementi tematici già ascoltati in precedenza: il tema di fanfara, il secondo tema delle sezioni A e A'; e la reminiscenza del tema in 15/8 già riascoltato nelle battute precedenti. Si tratta però di elementi mescolati in maniera inestricabile, quasi fusi in una sorta di matassa di ricordi tematici: non sono proposti in maniera isolata, ma giustapposti su un asse diacronico, sulla base di un'articolazione orizzontale. Si forma così una linea melodica isolata (come si può vedere nell'esempio sottostante in cui i tre spunti tematici compaiono affiancati su un unico pentagramma), che apre a tre possibili reazioni della memoria:

Es. 20. C. Debussy, *Fêtes*, batt. 260-4 su un unico pentagramma e relative fonti.

batt. 260-265

Tema di fanfara

Motivo in 15/8

Secondo Tema (sezioni A, A')

È verosimilmente questa l'apertura immaginativa a cui anelava l'estetica di Debussy: un solo episodio musicale che può produrre letture divergenti e ramificate. Le prime tre battute ripropongono il ritmo del tema di fanfara, con la sua apertura in levare ribattuto; la quarta battuta ripropone la testa del secondo tema delle sezioni A e A', materializzando un'allusione fugace ormai disarticolata; la quinta battuta riutilizza invece la testa del motivo in 15/8, che nel corso della composizione aveva assunto solo una funzione marginale.

Fu questo lo scoglio su cui si scontrò l'ascolto dei primi fruitori: la loro modalità di ascolto era ancora inadeguata ad approfittare delle molteplici direzioni che la musica di Debussy lasciava intravedere. In questo episodio i temi si comportano come i mattoni di un edificio crollato: possono essere utilizzati per realizzare combinazioni nuove e imprevedibili, ma continuano a portare su di sé i segni dell'architettura di cui facevano parte. Spetta all'ascoltatore/osservatore ricostruire il percorso che ne rivela le origini.



Nel finale di *Fêtes* la sezione dedicata alle reminiscenze fonde ricordi consapevoli e inconsapevoli, materiale memorabile e non memorabile, corrodendo definitivamente l'immagine dei riferimenti extramusicali apparsi nel corso del brano. Qui è la scomposizione a regnare: i timbri si disintegrano, i temi diventano cellule minuscole destinate a combinarsi nelle maniere più imprevedibili. Debussy sembra molto lontano dalla tecnica pittorica di Whistler o degli impressionisti: ricorre a un procedimento divisionista; trasforma i temi in frammenti e li rimescola con la finalità di deteriorarne i nessi semantici. E così succede che un motivo inequivocabile come quello della fanfara si trovi a essere accomunato a reminiscenze non memorabili, come il motivo in 15/8, l'accento al secondo tema o l'apparizione di una nuova melodia (batt. 252). Questo produce un'apertura della memoria e insieme dell'immaginazione. L'ascoltatore non riesce più a distinguere il ricordo consapevole da quello inconsapevole e perde i contatti con i riferimenti extramusicali. Improvvisamente si trova a essere libero dalle imposizioni dettate dal titolo e dalla nota illustrativa e può lasciare alla propria incoscienza la raffigurazione dei ricordi suscitati dall'ascolto dell'episodio conclusivo.

L'elaborazione immaginativa profonda è quella che si sviluppa solo dopo la conclusione del brano musicale; e questo momento della fruizione è decisamente condizionato da ciò che rimane più nitido nella memoria dell'ascoltatore, come le ultime battute di un brano. Per questo le reazioni dei primi fruitori furono particolarmente divergenti e si abbandonarono a riprodurre quelle che Bruneau chiamava «les formes diverses que crée l'imagination»<sup>38</sup>. Il cronista de «La République française» vide nel passaggio del corteo militare un movimento aereo e chimerico, svolazzante come il pulviscolo atmosferico:

*Fêtes*, sur des rythmes plus légers, avec des harmonies rares, des sonorités étranges, évoque un cortège chimérique et lointain, qui passe et s'évanouit sur un fond de poussière lumineuse, participant à un rythme total.<sup>39</sup>

[*Fêtes*, su ritmi più leggeri, con armonie rare, sonorità strane, evoca un corteo chimerico e lontano, che passa e svanisce su un fondo di polvere luminosa che partecipa a un ritmo totale.]

Jean d'Udine ricevette dal brano l'impressione di una stampa antica, ricca di arcaismi e di riferimenti musicali al mondo del Settecento:

<sup>38</sup> «Le Figaro», 28 ottobre 1901.

<sup>39</sup> «La République française», 11 dicembre 1900.

Quelle subtile naïveté de rendre par des rythmes de bal ces rondes irréelles! Mais rythmes nombreux et volontairement vieillots, aux syncopes savantes à la tournure délicate de gavottes et de rigaudons, animations, communicative toute pleine d'éclats de rire, d'amusettes exquises, brusques paraphes de bassons ou pétillante gamme de harpe épanouie sur un coup de cymbales. [...] c'est le goût français du dernier siècle; c'est le claquement d'étoffes des *Embarquements pour Cythère* et la grâce des *Nymphes endormies*: verlainisme à la Fragonard [...] la chimérique vision d'un cortège aux robes surannées grâce à la fanfarante et discrète gaminerie de deux trompettes brèves.<sup>40</sup>

[Che sottile ingenuità quella di rendere con ritmi di ballo queste ronde irreali! Ma ritmi numerosi e volontariamente vecchioti, dalle sapienti sincopi con la fisionomia delicata di gavotte e rigodoni, animazioni, comunicativa tutta piena di scoppi di risa, di svaghi squisiti, bruschi svolazzi di fagotto o una frizzante scala di arpa sbocciata su un colpo di piatti. [...] è il gusto francese dell'ultimo secolo, lo schiocco di stoffe dell'*Embarquements pour Cythère* e la grazia delle *Nymphes endormies*: verlainismo alla Fragonard [...] la chimerica visione di un corteo dagli abbigliamenti antiquati grazie alla squillante e discreta monelleria di due piccole trombe.]

Impressioni così tenui e delicate certamente non sarebbero state possibili se *Fêtes* si fosse concluso con il clamore roboante della sezione centrale. È il finale a giocare sulla sensibilità dell'ascolto, rimettendo in discussione tutti i contenuti dichiarati nel corso degli episodi precedenti. I legami tra musica e programma si fanno così tenui da stimolare reazioni completamente diverse; l'articolo pubblicato su «La Vie parisienne», ad esempio, descrive una situazione molto lontana, fatta di suoni sinistri, di crepuscoli inquietanti:

Cuivres étouffés, gémissant un air de ronde falot; cortèges bruissants, friselis de pendeloques; sistres jaseurs; fuites de voiles au coin de bois bleuâtres, grâces pliantes de mélodies en fuite, en vain poursuivies, d'énouées dans le vent... Puis le calme de l'air quand tout a fui, les vapeurs en traînées immobiles aux points des joncs fiévreux, le soir qui songe, le soir de lune éteinte et d'oiseaux envolés.<sup>41</sup>

[Ottoni soffocati, che gemono in un'aria di ronda scialba; cortei brulicanti, fruscii di pendagli, cetre chiacchierone, fughe in volo all'angolo del bosco bluastrò, grazie piegate di melodie in fuga, inseguite invano, di pizzichii nel vento... Poi la calma dell'aria quando tutto è fuggito, i vapori in scie immobili dalle punte dei giunchi febbricitanti, la sera che sogna, la sera tinta di luna e di uccelli in volo.]

Un quadro assolutamente in antitesi sia con quello della rivisitazione arcaizzante sia con quello della festa chimerica. E anche Paul Dukas descrisse una situazione molto particolare, difficilmente paragonabile alle altre:

<sup>40</sup> «Le Courrier musical», 15 dicembre 1900.

<sup>41</sup> «La Vie parisienne», 15 dicembre 1900.

Il serait impossible de citer un autre épisode symphonique dans lequel le compositeur soit arrivé à produire l'impression d'un pareil scintillement vertigineux, d'une telle rumeur de foule, entrecoupée de fanfares, sans un heurt de sonorité, sans une discordance de timbres.<sup>42</sup>

[Sarebbe impossibile citare un altro episodio sinfonico in cui il compositore sia arrivato a produrre una simile impressione di scintillio vertiginoso, un tale rumore di folla, intervallato da fanfare, senza un urto di sonorità, senza una discordanza di timbri.]

Nelle parole di Dukas si legge una violenza sonora sconosciuta alle altre raffigurazioni immaginative. Benché tutto si stemperi nell'imprecisione di un sogno, nelle orecchie di Dukas resta impresso il tono rumoroso della sezione centrale, l'invasione dinamica dell'orchestrazione associata al passaggio del corteo marziale.

Non mancano poi alcune descrizioni che trascurano completamente gli spunti racchiusi nella nota illustrativa, per alludere a un movimento squisitamente atmosferico, che sembra assolutamente disinteressato alla presenza dell'uomo. Gaston Carraud parlò di «marche triomphale des clartés d'argent fendant la tarentelle des petits nuages fous»<sup>43</sup>; mentre Daniel Chennevière ammirò la gioiosa atmosfera danzante dei ritmi inventati da Debussy:

Oh! la joie souriante de ces rondes légères et gracieuses qui sont comme des ondoiements d'esprits dans un ciel de rêve, adorablement bleu.<sup>44</sup>

[Oh, la gioia sorridente di queste ronde leggere e graziose che sono come ondeggiamenti di spirito in un cielo di sogno, deliziosamente blu.]

Ogni descrizione ha una fisionomia particolare: si passa dal clima tetto della recensione pubblicata su «La Vie parisienne» alla gioia solare delle impressioni rilevate da Chennevière e Dukas; dalle impressioni aeree provate dal cronista de «La République française» alle immagini rarefatte e arcaizzanti descritte da Jean d'Udine. Il confronto tra le reazioni immaginative raccolte documenta differenze molto più marcate rispetto alle recensioni dedicate al repertorio pittoresco di fine Ottocento, che sono state riportate nel capitolo precedente.

Questi fenomeni fruitivi, assieme alla difficoltà di allineare titoli e musica, sono una diretta conseguenza, riscontrabile sul livello della ricezione, dei procedimenti tecnici sopra descritti. Debussy voleva rivoluzionare i rapporti este-

<sup>42</sup> «La Revue hebdomadaire», 2 febbraio 1901, pp. 274-7.

<sup>43</sup> «La Liberté», 29 ottobre 1901 (marcia trionfale dei chiarori d'argento che fendono la tarentella delle nuvolette folli).

<sup>44</sup> Daniel Chennevière, *Claude Debussy et son œuvre*, Paris, Durand 1913, p. 34.

tici tra compositore e ascoltatore: *Fêtes* testimonia una parziale maturazione di queste intenzioni. Restano alcuni vincoli forti come la nota illustrativa e alcuni riferimenti extramusicali inequivocabili; ma i procedimenti compositivi adottati parlano già una lingua matura, tendono a sgretolare invece che confermare, con la finalità di stimolare l'immaginazione dell'ascoltatore senza imporre alcuna direzione prestabilita.

### *Nuages*

#### Il lessico

Riflettere su *Nuages* vuol dire partire dalla stessa domanda che ha aperto l'analisi di *Fêtes*: è proprio vero, come osservava Pierre de Bréville sul «Mercure de France» dopo la prima esecuzione, che i *Nocturnes* sono composizioni appartenenti alla categoria della musica assoluta, secondo una concezione che esclude ogni riferimento alla realtà?<sup>45</sup>

Molti studi del Novecento sembrano rispondere affermativamente a questa domanda. Il già citato saggio di Elke Lang-Becker privilegia senza dubbio le ragioni della forma e dell'armonia a quelle del programma: si limita a citare la nota illustrativa della prima versione e una descrizione immaginativa proposta da Werner Danckert nella sua monografia dedicata a Debussy<sup>46</sup>. I suoi ragionamenti sembrano tenere in scarsa considerazione l'eventuale presenza di riferimenti extramusicali; l'analisi di Elke Lang-Becker si sviluppa con le stesse modalità che contraddistinguono lo studio della musica assoluta.

Anche Barraqué definisce *Nuages* un «prélude en demi-teinte»<sup>47</sup>, da ammirare per le sue evanescenti apparizioni tematiche e per la sua adesione rigorosa alla forma ternaria del Lied. Nessun accenno ai rapporti con il programma; nessun riferimento alle immagini prodotte dal materiale melodico.

Goléa addirittura si spinge ad affermare di non vedere nessuna rottura con le forme del passato<sup>48</sup>. La sua analisi evita di soffermarsi sulle connotazioni extramusicali della partitura, per privilegiare la discussione dell'aspetto timbrico: una considerazione che lo spinge a paragonare l'opera di Debussy al terzo (*Farben*) dei *Cinque pezzi per orchestra* op. 16 di Arnold Schönberg, quella straordinaria pagina sperimentale che sottopone un solo accordo a mutazioni timbriche in continuo divenire.

<sup>45</sup> L. Vallas cit., p. 213.

<sup>46</sup> Werner Danckert, *Claude Debussy*, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1950, pp. 41-2.

<sup>47</sup> J. Barraqué cit., p. 109 (preludio a mezze tinte).

<sup>48</sup> Antoine Goléa, *Claude Debussy: l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers 1966, pp. 80-1.

Goubault non si discosta dall'atteggiamento proposto dagli altri musicologi citati. Anche la sua analisi si sofferma sulla rigorosa definizione degli aspetti formali, trascurando decisamente le ragioni del programma. Ancora una volta *Nuages* viene trattato come una pagina di musica assoluta: un brano da leggere senza tenere in considerazione la presenza di titolo e programma. E anche Bruno Plantard<sup>49</sup> sembra sostanzialmente disinteressato al commento di ogni riferimento extramusicale. Ma è davvero questo l'atteggiamento fruitivo che Debussy voleva sviluppare attraverso il suo linguaggio musicale?

In *Nuages*, esattamente come in *Fêtes*, non sono affatto assenti richiami a un universo semantico inequivocabile. Alcuni aspetti della partitura alludono chiaramente a contenuti extramusicali. L'immagine che siamo costretti a cercare da subito è quella indicata dal titolo. Ma prima di farlo, occorre tentare di individuare alcune categorie tradizionalmente associate a questo riferimento naturalistico.

Schubert nel suo repertorio liederistico ha lasciato numerose pennellate di stampo paesaggistico. Certo, questi momenti non rappresentano mai il fine della sua riflessione estetica, ma un mezzo per esprimere i sentimenti dell'individuo immerso nella complessità del mondo naturale. Sono comunque elementi piuttosto evidenti, destinati a calamitare l'attenzione dell'ascoltatore. In *Einsamkeit* (Solitudine), dodicesimo Lied della *Winterreise*, già il testo di Wilhelm Müller offre espliciti richiami al mondo atmosferico:

Wie eine trübe Wolke  
Durch heit're Lüfte geht,  
Wann in der Tanne Wipfel  
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße  
Dahin mit trägern Fuß,  
Durch helles, frohes Leben,  
Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!  
Ach, daß die Welt so licht!  
Als noch die Stürme tobten,  
War ich so elend nicht.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> A.A. V.V. *Jeux de formes* cit., pp. 159-88.

<sup>50</sup> Wilhelm Müller, *Die Winterreise*, in *Lieder*, a cura di V. Massarotti Piazza, Milano, Garzanti 1982, p. 102: «Come una nube oscura/ Si muove per l'aria serena, / quando tra le cime degli abeti / spira un asciutto venticello: / così procedo per la mia strada / con passo fiacco, / attraverso la vita gioiosa, / da solo e senza saluto. / Oh aria così placida! / Oh mondo così luminoso! / Mentre infuriava la tempesta, / non mi sentivo tanto miserabile».

La poesia si apre su una similitudine tra il movimento di una nube oscura nel cielo sereno e il cammino dell'Io lirico, solo con il suo dolore tra la spensieratezza della collettività circostante. La chiusura resta nell'ambito della metafora, alludendo alla tempesta, intesa come momento di rassicurante identificazione tra le pene dell'individuo e il terrore del mondo circostante. Schubert non poteva trascurare il peso di un simile riferimento alla natura, che era assolutamente necessario per assecondare il percorso poetico seguito da Müller. E così la sua realizzazione musicale sembra riprendere la similitudine, proponendo un contrasto tra la staticità della parte iniziale e la scomposta violenza della tempesta. Il movimento solitario e melanconico della «trübe Wolke» è espresso da un accompagnamento pianistico ostinatamente immobile, che non si schioda dall'armonia di re minore:

Es. 21. F. Schubert, *Einsamkeit*, batt. 1 sgg.



Naturalmente non si tratta di un atteggiamento pittoresco. Schubert sfrutta l'allusione atmosferica per esprimere un sentimento profondamente umano. Ma, per arrivare a ottenere questo obiettivo, passa attraverso una similitudine con il mondo della natura, esattamente come accade nel testo di Müller. E la realizzazione musicale, stimolata nella mente di Schubert dall'immagine poetica della nube, è quella della staticità, del movimento lento e impercettibile. L'indicazione agogica *Langsam* costringe gli interpreti ad affrontare con la massima calma il Lied, cercando di esprimere tutto l'ineluttabile affanno che si nasconde dietro un movimento lento, ma inarrestabile.

Franz Liszt nel corso della sua vita fu più volte attraversato dall'interesse per la dimensione naturalistica. Addirittura una sua composizione corale (*Les quatre éléments*) si propone di dipingere musicalmente forme e colori dei quattro elementi fondamentali. Specificamente dedicato al mondo atmosferico c'è però un lavoro pianistico particolarmente interessante: *Nuages gris*. Liszt lo scrisse nel 1881, vale a dire pochi anni prima di morire. La sua notorietà è legata soprattutto alla scrittura

armonica sperimentale, che sembra tentare la strada della dissoluzione tonale. E in questo senso *Nuages gris* si colloca sullo stesso piano delle *Bagatelles sans tonalité*. Ma anche in questo caso il riferimento extramusicale non può essere trascurato: in Liszt costituirebbe una violazione del suo pensiero estetico. Il rapporto tra questa pagina e l'immagine naturalistica additata dal titolo è molto stretto. La dissoluzione tonale è lo strumento utilizzato dal compositore per esprimere l'andamento sinistro di un elemento oscuro. Anche qui a dominare è l'impressione della staticità: lo stesso arco melodico si ripete più volte, senza essere sottoposto a nessuna variazione armonica. L'indicazione Andante contribuisce a confermare l'impressione di un andamento lento e angosciante. Ma ogni parametro della partitura sembra essere congelato in una fissità inquietante: la dinamica non si discosta mai dal "piano" iniziale; la melodia resta cristallizzata in uno stato di torpore amorfo; l'armonia si muove in maniera imprevedibile, senza però divenire mai brusca; il ritmo lavora unicamente su tre valori fondamentali (semiminima, minima e semicroma dei tremoli). Anche in questo caso la sensazione è quella dell'irrigidimento, del movimento lento ma inarrestabile (cfr. es. 22).

Anche Brahms, in un suo Lied giovanile, *Wie die Wolke nach der Sonne* op. 6 n. 5, parte da una metafora atmosferica per arrivare a esprimere un sentimento soggettivo. Il testo di Hoffmann von Fallersleben sfrutta l'immagine dell'oscuramento del sole per esprimere la complessa sensazione provata dall'Io lirico a contatto con la visione dell'amata. Brahms, come Schubert, non trascura lo spunto offerto dalla similitudine del testo poetico e la traduce in musica, cominciando il Lied all'insegna del congelamento ritmico e armonico (cfr. es. 23).

Ancora una volta occorre evitare di considerare l'atteggiamento brahmsiano sotto il profilo della pittura musicale. Legittimo è invece riflettere sui rapporti che la realizzazione musicale stabilisce con il testo; e in questo il Lied sembra allinearsi in maniera piuttosto espressiva all'andamento logico seguito dal componimento poetico. Brahms asseconda la discesa dall'universale al particolare proposta dalla similitudine con l'immagine del rannuvolamento. E ancora una volta un quadro atmosferico nuvoloso suggerisce al compositore un discorso musicale statico, che si muove con torpore: come se fosse uno sforzo ogni tentativo di allontanarsi dalla condizione di inerzia.

In ambito francese una delle più note raffigurazioni del notturno nuvoloso si legge nella *mélodie* di Camille Saint-Saëns intitolata *Le lever de la lune*. Il testo di un anonimo imitatore di Ossian è un'ode alla luna, all'ambientazione notturna e ai misteri dell'oscurità. E la realizzazione di Saint-Saëns in questo caso non trascura affatto la raffigurazione pittorica. Particolarmente significativa è l'apertura della *mélodie*, che dipinge l'apparizione della luna con uno degli stilemi più scontati per evocare l'ascesa di un astro: una scala ascendente cromatica (cfr. es. 24).

Es. 22. F. Liszt, *Nuages gris*.

*Andante*  
*p*

8  
13  
22  
29  
36  
43

8<sup>va</sup>



Es. 23. J. Brahms, *Wie die Wolke nach der Sonne*, batt. 1 sgg.

**Poco Andante**

Wie die Wol - ke nach der Son - ne voll Ver - lan - gen irrt und bangt.

*p*

Es. 24. C. Saint-Saëns, *Le lever de la lune*, batt. 1 sgg.

**Moderato**

Ain - si qu'u - ne jeu - ne beau - té Si - len - ci - euse et so - li - tai - re, Des

*pp*

8 flancs du nu - age ar - genté La lu - ne sort a - vec mys - té - re.

8

Ma questo momento dipinge l'apparizione del bagliore lunare, filtrato attraverso i vapori di una nube argentata («Ainsi qu'une jeune beauté / silencieuse et solitaire, / des flancs du nuage argenté, / la lune sort avec mystère»). Ed ecco che i movimenti lenti e misurati della luna trovano una corrispondenza anche nella staticità apparente di un cielo rannuvolato. In questo caso la musica non disdegna di avvicinarsi alla pittura, ma non contraddice affatto le categorie precedentemente rilevate: lentezza e leggerezza restano due principi ineliminabili per dipingere la vaporosa immagine delle nuvole.

Ancora due esempi possono contribuire a confermare questa tendenza: Carl Loewe nel 1847 con *Wolkenbild* op. 110 n. 2 (Immagine nuvolosa) e *Les nuages* di Jules Bouval. L'esempio di Loewe non si discosta molto da quelli di Schubert e Brahms: ancora una volta il percorso dalla dimensione collettiva ai sentimenti dell'individuo passa attraverso una similitudine naturalistica:

Es lag auf meiner Stirn einst eine Wolke  
so schwer und trüb, seit vielen, vielen Tagen.  
Brach auch ein Sturm herein, er konnte nimmer  
mit seinem Hauch die Wolke mir verjagen.  
Da kamst Du! Da kamst Du! Deiner Blicke helle  
strahlen mir wärmend in die tiefste Seele drangen,  
und ich, ich fühlte selig jene Wolke,  
als lichte Tropfen mir am Auge hangen.<sup>51</sup>

Il testo di Lina Löper sfrutta l'immagine atmosferica per arrivare a tratteggiare la distanza tra la sofferenza dell'Io lirico e la quieta inconsapevolezza delle nuvole, serene portatrici di tempeste. E ancora una volta questo riferimento naturalistico produce una realizzazione musicale improntata all'immobilità, alla massima riduzione di ogni movimento. Loewe incomincia il Lied con un breve preludio pianistico in Larghetto, poi ripreso dal primo verso del canto, che cerca di evitare ogni forma di spostamento. Delle tre voci che emergono nelle prime due battute, quella mediana è congelata sul do, quella superiore segue una lenta discesa cromatica do-si-si<sub>b</sub>-la: solo la linea inferiore si muove con minore rigidità, ma i valori lunghi e regolari che la compongono non riescono a scalfire l'inerzia melodica imposta dalle due voci superiori.

Es. 25. C. Loewe, *Wolkenbild*, batt. 1 sgg.

<sup>51</sup> Pesava una volta sulla mia fronte una nuvola / tanto scura e opprimente, da molti e molti giorni. / Dentro scoppiò una tempesta, che però non poteva / con il suo soffio scacciare da me la nuvola. / E allora arrivasti tu! Arrivasti tu! Il tuo sguardo luminoso / risplendeva, e riscaldandomi penetrava nel più profondo dell'anima, / e io, io sentivo beata quella nuvola, / quando lucide gocce mi scendevano dagli occhi.

La *mélodie* di Bouval, invece, fu una delle più celebri del repertorio di inizio Novecento. Benché oggi questo compositore sia poco conosciuto, allora *Les nuages* era una pagina molto diffusa: lo dimostra la sua presenza nella prima edizione a stampa americana di *mélodies* francesi<sup>52</sup> a fianco di Debussy, Léo Delibes, Ernest Chausson, Gabriel Fauré, César Franck. Il testo di Alexandre Dumas dipinge i riflessi prodotti sulla terra dal movimento delle nuvole ed esprime l'inevitabile invidia provata dall'io lirico nei confronti della loro libertà di spostarsi nel cielo. E ancora una volta la realizzazione musicale si irrigidisce su un accompagnamento pianistico inerte, che fatica a spostarsi dal baricentro imposto dalla tonica fa:

Es. 26. J. Bouval, *Les nuages*, batt. 1 sgg.

Solo il basso si muove: tutte le altre parti dell'accompagnamento e della voce sono irrigidite nella loro posizione iniziale, e anche la linea melodica per tutta la *mélodie* tenderà a ridurre al minimo gli spostamenti intervallari.

In Francia, anche dopo Debussy, si sarebbe continuato a rilevare suggestioni di staticità e continuità dall'immagine delle nuvole. Lo dimostra anche la *mélodie* di Federico Mompou intitolata *Le nuage*, con il suo accompagnamento ostinatamente ripetitivo. Ma, nonostante le difficoltà fruibili rilevate sopra nelle recensioni dei primi ascoltatori, la musica di Debussy non sembra rifiutare a priori le connotazioni semantiche offerte dalla tradizione. *Nuages* non contraddice affatto le nozioni di staticità e lentezza. Tutto il brano scorre in tempo *Modéré* all'insegna dell'inerzia ritmica e melodica. Gli spostamenti sono minimi e un'immagine dai lineamenti congelati definisce il tessuto dell'intera composizione.

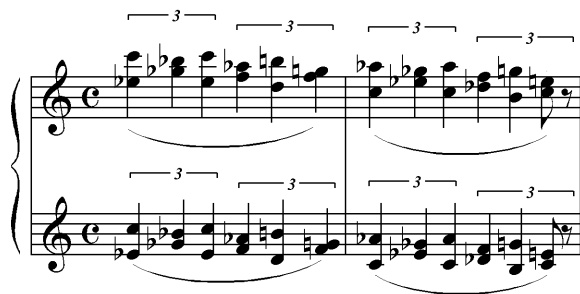
<sup>52</sup> *Modern French Songs*, a cura di P. Hale, 2 voll., Boston, Oliver Ditson Company 1904.

Es. 27. C. Debussy, *Nuages*, batt. 1 sgg. (parti di cl e fg).



Questa idea cita una romanza di Modest Musorgskij, tratta dal ciclo *Senza sole*.

Es. 28. M. Musorgskij, da *Senza sole*, *I giorni di festa sono passati*, batt. 17 sgg. (parte pianistica).



L'allusione fu rilevata già dai primi ascoltatori, i quali però non si preoccuparono di trovare una motivazione a questo riferimento. Pensare a una citazione inconsapevole sarebbe piuttosto discutibile, perché Debussy conosceva molto bene le composizioni per canto e pianoforte di Musorgskij; le aveva eseguite molto spesso durante le estati trascorse nella casa di villeggiatura di Nadejda von Meck. Musorgskij era uno dei suoi compositori preferiti, uno dei pochi mai messi in discussione nei suoi scritti. È improbabile quindi che quella romanza non sia mai passata sotto le sue mani. Ma soprattutto sarebbe curioso che un riferimento all'atmosfera opaca e oscura di *Senza sole* si fosse materializzato casualmente nella mente di Debussy proprio in corrispondenza di una composizione intitolata *Nuages*.

Anche il riferimento a Musorgskij quindi potrebbe essere allineato alle caratteristiche semantiche che abbiamo incontrato nella letteratura musicale dell'Ottocento. A un primo sguardo Debussy sembra confrontarsi con il riferimento programmatico, senza portare un'aggressione rivoluzionaria. Le tradizionali categorie sfruttate dalla musica per suggerire l'immagine additata dal titolo sembrano rispettate in *Nuages*. L'idea generatrice del brano definisce un movimento lento e regolare, che galleggia sospeso, in una sorta di inerzia ossessiva.

Ma c'è un altro aspetto che sembra definire un ulteriore legame con la realtà extramusicale. È una suggestione estranea alla nota illustrativa, che però non

Es. 29. C. Debussy, *Nuages*, batt. 64 sgg.

Un peu animé

Flauto



The musical score for the Flute part, measures 1-4, is written on a single staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notes are: Measure 1: whole rest; Measure 2: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5; Measure 3: quarter note G#5, quarter note A5, quarter note B5; Measure 4: quarter note C6, quarter note B5, quarter note A5. A slur covers measures 2 through 4.

Per alcuni dei primi ascoltatori questo momento aveva un chiaro proposito extramusicale: ritrarre l'apparizione del bagliore lunare attraverso le opacità di un cielo nuvoloso. Gustave Bret scrisse:

La nuit un instant semble moins obscure. Une modulation claire apparaît que souligne le timbre argentin de la flûte et d'une harpe jouant à l'unisson. Puis les nuages reprennent leur marche, les sons s'éteignent.<sup>53</sup>

[La notte in un istante sembra meno oscura. Appare una modulazione chiara che sottolinea il timbro argentato del flauto e di un'arpa che suonano all'unisono. Poi le nuvole riprendono la loro marcia, i suoni si estinguono.]

Jean d'Udine replicò:

Et quand la flûte mêle à tous ces chuchotements la blancheur de sa voix, on dirait qu'un rayon de lune filtre à travers les grandes ouates fugaces. Jette sur leurs silhouettes un peu de sa clarté crayeuse.<sup>54</sup>

[E quando il flauto mescola a tutti questi bisbigli la sua bianca voce, si direbbe che un raggio di luna filtra attraverso le grandi ovatte fugaci. Getta sulle loro sagome un po' della sua luminosità gessosa.]

E anche nelle parole di Louis Laloy si coglie l'impressione di osservare un movimento atmosferico, che favorisce l'apparizione di una fonte luminosa:

Puis la flûte chante à son tour, plus douce, plus apaisée, et ce sont, si l'on veut, les nuages qui s'amassent et se dissipent, ou se décolorent; c'est surtout une jolie musique distinguée.<sup>55</sup>

[Poi il flauto canta a sua volta, più dolce, più placato, e sono, se si vuole, le nuvole che si raccolgono e si dissolvono, o si scolorano; è soprattutto una musica piacevole ed elegante.]

Per il pubblico dei primi del Novecento l'improvvisa apparizione in maggiore di un timbro argentato come quello formato dall'impasto di flauto e arpa non poteva che evocare la sensazione della luce. Tutto l'Ottocento aveva giocato su questi colori orchestrali. E Debussy non poteva ignorarlo. In particolare nel mondo operistico soluzioni come questa erano state abbondantemente sfruttate.

<sup>53</sup> «La Presse», 23 dicembre 1900.

<sup>54</sup> «Le Courrier musical», 15 dicembre 1900.

<sup>55</sup> «Le Mercure musical», 1 marzo 1906, p. 211.

Il *Werther* (1892) di Jules Massenet, di cui Debussy era solito celebrare, ma anche disprezzare, l'enorme popolarità (tutto il mondo – secondo lui – si alzava ogni mattina cantando melodie dal *Werther* o da *Manon*)<sup>56</sup>, fa uso di questi stessi timbri nel *Claire de lune* del primo atto, la notissima pagina orchestrale che introduce il duetto tra Werther e Charlotte.

Es. 30. J. Massenet, *Werther*, Atto I, Scena IX.

Lent (très calme et contemplatif)

The musical score is for the introduction of Act I, Scene IX of Jules Massenet's *Werther*. It is marked 'Lent (très calme et contemplatif)'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The score includes parts for Flauto, Clarinetto in Si, Arpa, Violino I, Violino II, Cello, and Violoncello. The Flauto part plays a descending melodic line. The Clarinetto in Si part has a few notes. The Arpa part plays a descending arpeggiated pattern. The Violino I and II parts are mostly silent. The Cello and Violoncello parts play a descending melodic line.

La didascalia non lascia adito a dubbi: «La nuit est venue, la lune éclaire la maison peu à peu». L'interludio si propone di accompagnare l'avvento del chiaro di luna, che costituirà lo sfondo per il duetto d'amore tra i due protagonisti. E flauto e arpa preparano un tessuto argentato sul quale si sviluppa il canto di alcuni strumenti solisti.

Amilcare Ponchielli ne *La Gioconda* (1876) aveva utilizzato la stessa strumentazione per dipingere il movimento discendente del riflesso lunare, nella

<sup>56</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (1987) cit., p. 208.

scena del secondo atto, in cui Laura ed Enzo si incontrano clandestinamente su una nave di pescatori. Anche in questo caso il loro duetto è suggellato dalla presenza della luna, che sembra avvicinarsi dolcemente alle loro figure nel corso della sua discesa verso l'orizzonte («La luna bassa si svolge dalle nuvole, il suo disco si asconderà dietro il vascello»).

Es. 31. A. Ponchielli, *La Gioconda*, Atto II, Scena V.

The musical score for Example 31 is written for three instruments: Ottavino, Flauto, and Arpa. It is in 3/4 time and consists of two measures. The Ottavino and Flauto parts play a melodic line with triplets and slurs. The Arpa part provides a harmonic accompaniment with chords and triplets.

Ponchielli marca ancora di più i timbri, sovrapponendo alla parte dei flauti quella dell'ottavino. Questo breve momento strumentale definisce la tavolozza timbrica che sarà sfruttata nel corso del successivo duetto, in cui Laura ed Enzo contemplan rapiti la discesa della luna dietro al vascello, cantando: «La luna discende, discende, / ricinta di roride bende, / siccome una sposa all'altar».

Ma anche in Verdi troviamo alcuni momenti in cui il bagliore lunare è descritto con questi colori. Uno dei più celebri è quello che chiude il primo atto di *Otello* (1887), sfondo narcotizzante per il sensuale duetto tra Otello e Desdemona. La didascalia ancora una volta descrive un'atmosfera notturna, nella quale si staglia l'algida presenza della luna nascente: «Il cielo si sarà tutto rasserenato: si vedranno alcune stelle e sul lembo dell'orizzonte il riflesso ceruleo della nascente luna». Verdi sfrutta i timbri di flauto e arpa in successione: prima lascia che i flauti emergano con una serie di bicordi in tremolo;

Es. 32a. G. Verdi, *Otello*, Atto I, Scena III.

The musical score for Example 32a is written for Flauto. It is in 3/4 time and consists of two measures. The Flauto part plays a series of chords in tremolo.



poi lascia la parola all'arpa che interviene con una figurazione nella quale sono contenute sia la melodia cantata da Desdemona, sia la parte suonata dai legni;

Es. 32b. G. Verdi, *Otello*, Atto I, Scena III.

quindi chiude l'atto evocando una panica identificazione tra l'estasi dei due amanti e l'apparizione dell'astro splendente di Venere: e l'orchestra vibra, lasciando scoperti in un tessuto delicatissimo proprio i timbri pungenti di arpa, flauti e ottavini.

Es. 32c. G. Verdi, *Otello*, Atto I, Scena III.

Potremmo continuare citando molti altri esempi in cui i movimenti degli astri notturni sono evocati da questo tipo di orchestrazione, anche in ambiti estranei al mondo dell'opera (basti pensare all'ambientazione notturna della *Scène d'amour* del *Roméo et Juliette* di Berlioz); ma credo sia sufficiente tenere in considerazione questi celebri casi tratti dal repertorio dell'Ottocento, per sottolineare alcune caratteristiche tradizionalmente associate alla stratificazione semantica evocata dal programma di *Nuages*. Debussy forse non ammirava i compositori e i linguaggi sopra ricordati, ma certamente li conosceva, e le idee che stanno alla base della sua composizione non sembrano mettere in discussione quelle relazioni di significati.

La presenza di queste connotazioni semantiche ci porta però necessariamente ad allargare i confini del problema, riproponendo lo stesso quesito enunciato a proposito di *Fêtes*. Come mai i *Nocturnes*, nonostante questi riferimenti extramusicali espliciti, non riuscirono a trasmettere al pubblico dei primi fruitori corrispondenze chiare tra musica e titoli? Come mai ancora oggi un esteso versante della musicologia, come si è detto, tende ad applicare a tali lavori le categorie della musica assoluta?

### La sintassi

L'analisi di *Nuages* non facilita la risposta alla domanda posta nel precedente paragrafo. I riferimenti extramusicali, come dimostrato, sono particolarmente evidenti, e la loro presenza sembra attribuire a questo brano una posizione meno rivoluzionaria, rispetto a *Fêtes* e *Sirènes*, nella definizione di nuovi rapporti estetici con l'ascoltatore. E non è forse irrilevante notare che alcuni tra i primi fruitori reperirono con minore sforzo in *Nuages* i nessi con l'orizzonte programmatico sotteso alla composizione (Édouard Stoullig su «Les Annales» addirittura scrisse: «Le premier [*Nuages*] répond assez bien à son titre»)<sup>57</sup>.

Ma ci sono comunque alcuni aspetti del linguaggio di Debussy che possono aiutarci a spiegare le difficoltà provate da molti fruitori a contatto con riferimenti extramusicali così evidenti (cfr. sopra le affermazioni di Vincent d'Indy, Jacques d'Offoel, Pierre de Bréville, Paul Dukas).

Negli esempi sopra citati abbiamo rilevato una caratteristica ricorrente nell'evocazione dei movimenti delle nuvole: una staticità continua, realizzata da spostamenti minimi e inerti. In *Nuages* questa caratteristica è solo apparentemente rispettata. L'idea generatrice del pezzo (cfr. es. 27) è senza dubbio lo specchio di un movimento lento e regolare; ma il discorso nel quale è inseri-

<sup>57</sup> «Les Annales», 1901, pp. 523-4.

ta sfugge continuamente a quella linearità immobile, che la tradizione aveva generalmente associato all'immagine del rannuvolamento. Debussy utilizza un'idea statica all'interno di un percorso profondamente discontinuo: una sorta di contraddizione in termini, che discute continuamente l'impressione di immobilità offerta dalla prima idea tematica. Dopo quattro battute, il tessuto cromatico della prima idea si arresta subito, per lasciare isolato il richiamo del corno inglese:

Es. 33. C. Debussy, *Nuages*, batt. 5 sgg.



Dopodiché il discorso si arresta di nuovo per stratificare due accordi nel registro acuto dei violini. Alla settima battuta, ogni forma di continuità è già ampiamente compromessa. Il percorso armonico della composizione illustra bene questa tendenza alla frammentazione:

#### Sezione A

Battute	Area armonica
1-4	Idea cromatica
5-8	sol maggiore
11-4	si maggiore
15-6	si bemolle maggiore
17-8	sol maggiore
19-20	si bemolle maggiore
<b>21-30</b>	<b>sol maggiore</b>
31-2	do maggiore
33-8	Sezione modulante
39-42	la bemolle
<b>43-56</b>	<b>mi maggiore</b>
57-60	Idea cromatica
61-3	Idea modale

Sezione B

Battute	Area armonica
Batt. 64-70	re diesis maggiore
Batt. 71-4	sol diesis maggiore
Batt. 75-6	re diesis maggiore
Batt. 77-9	Cadenze misolidie in mi bemolle maggiore

Sezione A'

Battute	Area armonica
<b>Batt. 80-95</b>	<b>mi maggiore</b>
Batt. 96-102 (fine)	si minore

Come si può osservare il brano è rigorosamente scisso in due “personalità” armoniche opposte: da una parte la staticità di lunghi passaggi su un solo accordo (le sezioni evidenziate in grassetto), dall'altra cellule microscopiche (generalmente non superiori alle 4 battute) che destabilizzano la solidità tonale raggiunta nel corso delle sezioni più estese.

E la stessa struttura formale non può essere considerata simmetrica vista la sproporzione tra la sezione A (63 batt.) e quella A' (22 batt.). Questo squilibrio mette in discussione proprio quella nozione di staticità, che la tradizione – come abbiamo osservato – generalmente aveva associato all'immagine atmosferica evocata dal titolo. Nei casi ottocenteschi esaminati nelle pagine precedenti ogni forma di spostamento tende a essere evitata. In *Nuages* invece si succedono continuamente episodi destabilizzanti, che movimentano il discorso, rovesciando il clima generato dalle sezioni statiche.

Alcuni passaggi si impongono all'ascolto con la stessa violenza delle fratture inattese. Le batt. 31-2 risuonano come una pausa forzata: da batt. 11 a batt. 62 tutta la prima sezione è scandita da una regolare e ostinata successione di semiminime; queste due misure interrompono per un attimo l'andamento, irrigidendosi in una sorta di congelamento ritmico.

Es. 34. C. Debussy, *Nuages*, batt. 29-35.

Ma non è solo il ritmo a subire una brusca interruzione: anche l'armonia si solidifica improvvisamente su una concatenazione di triadi (do maggiore, mi minore), rovesciando la tendenza delle battute precedenti e seguenti a lavorare soprattutto accordi di settima e nona. In particolare l'apparizione della triade di do maggiore, immobile per metà battuta (3/4), colpisce il livello dell'ascolto per la sua chiarezza inaspettata: un rilassamento così sorprendente da contaminare tutte le sezioni circostanti. La sua presenza incastonata all'interno di un discorso cromatico sembra contestare le fondamenta stesse del brano, l'identità dell'invenzione compositiva di partenza.

Anche a batt. 62 si verifica una sorprendente deviazione rispetto al discorso avviato nella prima sezione. La musica si sta spegnendo e l'impressione è quella di essere in attesa di una nuova idea. Debussy sta preparando l'avvento della sezione centrale; ma prima di esporre la melodia pentatonica di flauto e arpa genera un nuovo spunto melodico: un richiamo ai legni e agli archi che sembrerebbe avviare una nuova proposta tematica, se non si spegnesse nell'arco di una sola battuta (batt. 62):

Es. 35. C. Debussy, *Nuages*, batt. 61-3.

The musical score for measures 61-63 of Debussy's *Nuages* is presented for a full orchestra. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/4. The woodwinds (Clarinet in Si, Bassoon 1, Bassoon 2) have rests in measure 61 and enter in measure 62 with a short melodic phrase. The strings (Violins I & II, Violas, Violoncellos) play a continuous, low-register accompaniment throughout the three measures, marked with 'pp' (pianissimo).

È un'idea nuova, che sfrutta una formula ritmica inesplorata nel corso delle battute precedenti. Ma pochi istanti dopo, la sezione centrale si apre con la melodia pentatonica, che seppellisce il richiamo di batt. 62, riprendendolo solo una volta nei violini (batt. 66) in una formula di commento alla melodia principale. Debussy ha frammentato proprio l'episodio di connessione tra la prima e la seconda sezione di *Nuages*, caricando di aspettative e di visibilità un'idea destinata a dissolversi nel nulla solo quattro battute dopo. In questo caso la frattura assume una natura tematica, accennando uno spunto melodico destinato a rimanere estraneo alla fisionomia di tutto il brano.

Ma sono soprattutto le saldature a essere lasciate scoperte. Debussy evita accuratamente ogni tentativo di fusione tra i vari momenti che compongono il suo discorso. Si rifiuta di dare continuità allo sviluppo musicale: generalmente non cerca graduali passaggi di transizione da un episodio all'altro. Basta osservare il movimento delle armonie tra batt. 8 e batt. 17: si parte da sol maggiore per approdare nuovamente a sol maggiore, ma il percorso è estremamente tortuoso, perché procede in bilico tra due orizzonti lontani come si maggiore e si bemolle maggiore. E nessun raccordo tonale viene inserito dal compositore per attenuare queste distanze.

L'inclinazione a lasciare scoperte le giunture si coglie anche nella collocazione sintattica dell'episodio centrale, il momento in cui i timbri si cristallizzano, lasciando in aggetto una sola melodia costruita su una scala pentatonica (cfr. es. 29). La sezione segue un momento di disarticolazione melodica che scivola verso il registro grave nelle parti degli archi (batt. 62-3). Proprio per questo, l'esposizione della nuova melodia all'acuto, e con una strumentazione decisamente più luminosa, assume i tratti di un'apparizione abbagliante, che spinse – come abbiamo visto – i primi fruitori a immaginare un riflesso del bagliore lunare. Ma ciò che colpisce di questo episodio è la sua durata fulminea, che non fa in tempo a prendere una forma precisa: solo 15 battute dopo (batt. 80), l'evocazione sognante si infrange improvvisamente sulla ripresa della prima sezione (cfr. es. 36).

Il corno inglese interviene con una decisione quasi brutale, imponendo (in sforzato) il richiamo nostalgico della sua melodia: quell'appello quasi stridente, che a Debussy fu ispirato dal passaggio di un battello notturno sulle acque della Senna<sup>58</sup>. Si sviluppa così una sezione A', che riassume il senso della parte introduttiva; ma si tratta di una breve sintesi di sole 25 battute, nella quale trova spazio anche una reminiscenza dell'episodio centrale (batt. 99-100).

---

<sup>58</sup> L. Vallas cit., p. 205.

Es. 36. C. Debussy, *Nuages*, batt. 80 sgg.

Flauto

Cor ing.

Cl in Si

Cl in Si

Fagotto

*p molto dim.*

*1° tempo*

*3*

*sf > p*

*sf > p*

*sf > p*

*sf > p*

Come si è detto, la sezione B fu letta da alcuni tra i primi ascoltatori come una chiara trasposizione sonora dell'apparizione lunare su un opaco tappeto di nuvole. Nella nota illustrativa distribuita alla prima esecuzione non si accenna a questo riferimento naturalistico. Ma quella sonorità argentata, realizzata dai timbri luminosi di arpa e flauto, per il pubblico dei primi del Novecento era un segnale chiaro, legato a una precisa tradizione musicale. Ed è proprio questa allusione così evidente a collocare *Nuages* in una posizione meno rivoluzionaria rispetto agli altri due brani della raccolta.

Nonostante ciò, la maggior parte degli ascoltatori ebbe difficoltà a rilevare questo riferimento extramusicale e – come abbiamo cercato di dimostrare – in alcuni casi si spinse addirittura a contestare il programma dei *Nocturnes*. Senza dubbio la brutale interruzione del corno inglese agisce sul livello dell'ascolto come uno strappo insanabile. Ascoltando questa pagina si ha quasi l'impressione che Debussy voglia cancellare con violenza una fugace concessione al chiaro di luna tardoromantico: una sorta di addio rabbioso a una tradizione ormai irreversibilmente logora. Ed è probabile che questa violenta voltata di pagina abbia agito sulla mente dei primi ascoltatori come un colpo di spugna, un rifiuto verso ogni forma di legame scoperto con il passato. Così come il complesso gioco di fratture e disarticolazioni descritto nelle pagine precedenti contribuisce a mettere in discussione la nozione di continuità statica che da sempre la tradizione aveva associato all'immagine evocata dal titolo.



## ***Sirènes***

### **La scenografia vuota**

Il 9 dicembre 1900 la prima esecuzione dei *Nocturnes*, come si è detto, dovette rinunciare a *Sirènes*, il terzo brano della raccolta. In realtà il trittico era già interamente compiuto da circa un anno; all'inizio di dicembre del 1899 Debussy aveva inviato il ciclo completo al suo editore Hartmann, con la seguente lettera d'accompagnamento:

Voici les *Sirènes*, accueillez-les sans mauvaise humeur et regardez avec bienveillance les quatre dernières pages... elles me content douze jours... mais je crois que c'est cela.<sup>59</sup>

[Ecco le *Sirènes*, accoglietele senza malumore e guardate con benevolenza le ultime quattro pagine... mi sono costate dodici giorni... ma credo che si veda.]

Il motivo per cui i *Nocturnes* alla prima esecuzione apparvero senza l'ultimo brano non fu quindi questa volta dovuto alla proverbiale inadempienza di Debussy a portare a termine i lavori entro le scadenze prefissate. Fu un problema logistico a ostacolare la programmazione di *Sirènes*: lo stesso che ancora oggi impedisce a molte istituzioni concertistiche di eseguire il ciclo completo dei *Nocturnes*. L'organico di *Sirènes* prevede la presenza di un piccolo coro femminile: un problema di costi, ma soprattutto di spazi. Nel 1900 il palco del Nouveau Théâtre, in cui si svolgeva la stagione dei Concerts Lamoureux, non era sufficientemente capiente per poter ospitare un coro e una vasta compagine orchestrale. Camille Chevillard, allora direttore dell'istituzione concertistica, fu così costretto a cancellare l'esecuzione di *Sirènes*. Per lo stesso motivo dovette intervenire anche sull'organico del secondo brano in programma, la *Faust-Symphonie* di Liszt, che prevede a sua volta nell'epilogo l'intervento di un coro maschile. Paul Dukas segnalò con disappunto questa lacuna nella sua recensione:

C'est grand dommage que nous n'ayons pas entendu l'œuvre en son entier [...]. Qu'est-ce que donc qu'une salle de concert où l'on serait obligés de jouer la symphonie avec chœur, *sans chœur*? Il est vrai, le Nouveau Théâtre n'est pas une salle de concert, mais une dépendance du Casino de Paris.<sup>60</sup>

[È un grande peccato non essere riusciti ad ascoltare l'opera intera [...]. Che cos'è una sala da concerto in cui si sia obbligati a suonare la sinfonia con coro, *senza*

<sup>59</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 523.

<sup>60</sup> Paul Dukas, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société d'éditions françaises et internationales 1948, p. 533.

coro? È vero, il Nouveau Théâtre non è una sala da concerto, ma una *dépendance* del Casino di Parigi.]

Naturalmente tale scelta non fu gradita a Debussy, che definì Chevillard «aimable comme una cage à ours»<sup>61</sup>. Quanto il compositore tenesse a *Sirènes* si può cogliere nella lettera scritta il 17 marzo 1900, nel periodo in cui Hartmann stava cercando di convincere Édouard Colonne a programmare i *Nocturnes* nella sua stagione:

Cet homme (Colonne) ne connaît pas le premier mot des *Nocturnes* et que va-t-il faire? En outre il y a les *Sirènes*?... elles chantent des choses où le “cœur” ne peut remplacer en aucune façon la justesse? Ces points d’interrogation sont pleins de menace, et je voudrais savoir ce que vous en pensez.<sup>62</sup>

[Quest’uomo (Colonne) non conosce la prima parola dei *Nocturnes* e che cosa fa? Inoltre ci sono le *Sirènes*?... cantano cose in cui il “cuore” non può rimpiazzare in alcun altro modo la precisione? Questi punti interrogativi sono piuttosto minacciosi, e vorrei sapere che ne pensate.]

*Sirènes* dovette attendere ancora un anno prima di approdare in una sala da concerto. Il 17 ottobre 1901 la sala del Nouveau Théâtre era stata rinnovata proprio per permettere una maggiore capienza di pubblico e organici. Solo allora i *Nocturnes* furono eseguiti completi di *Sirènes*. Sul podio salì nuovamente Camille Chevillard, ma Debussy anche in quell’occasione non fu affatto soddisfatto. Sotto accusa non erano né la direzione artistica, né la capienza della sala, ma la scelta del coro, che a quanto pare fu davvero infelice:

Je fais répéter des petites vaches qui tachent à représenter des *Sirènes*. J’aime mieux te dire tout de suite qu’elles demeurent vaches, probablement par la force de l’habitude.<sup>63</sup>

[Faccio provare delle piccole vacche che cercano di rappresentare delle *Sirènes*. Preferisco dirti subito che restano vacche, probabilmente per la forza dell’abitudine.]

Debussy quindi attribuì all’inadeguatezza degli esecutori la principale causa dell’insuccesso. Ma probabilmente i problemi erano ben altri e sarebbero emersi anche con interpreti di alto livello. Molte delle testimonianze che abbiamo citato

<sup>61</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 575 (amabile come un gabbia di orsi).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 622.

all'inizio del capitolo (Luc Marnold, Alfred Bruneau, Pierre de Bréville, Jacques Rivière) mettono in discussione il valore programmatico dei titoli utilizzati da Debussy in tutti i brani dei *Nocturnes*: sono affermazioni riferite al ciclo completo, successive quindi all'esecuzione del 1901. Le difficoltà fruttive commentate a proposito di *Nuages* e *Fêtes* vanno quindi tenute in considerazione anche riflettendo su *Sirènes*. E la sera del 27 ottobre 1901 ai Concerts Lamoureux l'ascolto si rivelò particolarmente problematico proprio durante l'ultimo brano del ciclo. Fu *Sirènes* la pagina che suscitò le reazioni più violente, spingendo molti ascoltatori a fischiare sonoramente Debussy. Ce lo conferma la recensione del critico teatrale Édouard Noël Stoullig, apparsa su «Les Annales» del 1901:

Le troisième ne dit rien, comme on chante dans la Belle Helène – a déchaîné l'orage.<sup>64</sup>

[Il terzo non dice niente, come si canta nella Bella Elena – ha scatenato la bufera.]

E lo stesso Debussy commentò la reazione del pubblico in una lettera all'amico Paul-Jean Toulet:

Dimanche, chez Lamoureux, on y jouait mes *Nocturnes*; des gens y trouvèrent un prétexte à siffler vigoureusement, surtout le troisième. Cette partialité pour les deux autres, me chagrine un peu...<sup>65</sup>

[Domenica, da Lamoureux, sono stati eseguiti i miei *Nocturnes*; alcuni vi hanno trovato un pretesto per fischiare vigorosamente, soprattutto il terzo. Questa parzialità per gli altri due mi spiace un po'...]

Un disappunto che lascia intravedere quella sensibilità che Debussy cercava in tutti i modi di nascondere. E il dispiacere era grande proprio perché *Sirènes* era il brano a cui Debussy teneva maggiormente, quello a cui aveva dedicato maggiori attenzioni durante le prove.

Particolarmente interessanti sono le impressioni dei pochi critici che cercano di trovare un senso nella composizione di Debussy. Pierre Lalo raccolse da *Sirènes* una serie di impressioni estremamente vaghe, indefinibili, ma straordinariamente avvincenti:

*Sirènes* était encore inconnu. Il peint la mer et son rythme innombrable, où rit et passe un chant mystérieux parmi les vagues argentées par la lune. C'est une impression,

<sup>64</sup> «Les Annales», 1901, pp. 523-4.

<sup>65</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 622.

d'une délicatesse et d'une subtilité extraordinaires; on ne peut imaginer enlacements de voix plus souples, contours mélodiques plus exquis, sonorités plus gracieuses et plus étranges que ceux du chant des sirènes. Et c'est d'une subtilité si extrême qu'une fois de plus je me sens pris d'une trouble devant l'art de M. Debussy. Cette musique est à tel point raffinée qu'elle arrive à faire perdre le goût de toutes les autres.<sup>66</sup>

[*Sirènes* era ancora sconosciuto. Dipinge il mare e il suo ritmo incalcolabile, in cui un canto misterioso ride e passa attraverso le onde argentate dalla luna. È un'impressione di una delicatezza e di una raffinatezza straordinarie; non si possono immaginare concatenazioni di voci più soffici, contorni melodici più squisiti, sonorità più graziose e strane di quelle del canto delle sirene. Ed è di una sottigliezza così estrema che una volta di più io mi sento colto da un turbamento davanti all'arte del sig. Debussy. Questa musica è raffinata a tal punto, che arriva a far perdere il gusto di tutte le altre.]

Gaston Carraud ne ricevette un'impressione più definitiva, ricca di dettagli:

Dans la troisième – *Sirènes* – l'appel des vagues dansantes, vêtues de diamants de saphirs et de perles, se précise en voix féminines, douces, riantes, languides, sorte d'étranges vocalises, qu'il eut mieux valu, je pense, – au contraire des indications de l'auteur, par un chœur que par des voix peu nombreuses.<sup>67</sup>

[Nel terzo – *Sirènes* – il richiamo delle onde danzanti, vestite di diamanti di zaffiri e di perle, si precisa in voci femminili, dolci, sorridenti, languide, delle specie di strani vocalizzi, che sarebbe stato reso meglio, io penso, – contrariamente alle indicazioni dell'autore – da un coro che da poche voci.]

Rimase solo stupito dall'esile suono previsto da Debussy per dipingere il canto delle sirene. Mentre Chennevière si lasciò trasportare dall'inebriante sensualità del brano:

Et c'est le chant captivant et séducteur des *Sirènes*, l'ivresse aphrodisiaque de la mer, l'attrance voluptueuse des vagues, qui toutes se lèvent des torses pour chanter et bercer, toute la féminité calme de la grande courtisane d'azur ondoiant en volutes langoureuses, tandis que les voix murmurantes frémissent et fascinent... Mais qui traduira mieux l'impression intense des sons que ces lignes qu'écrivit Samain? "... c'était par une nuit de plein été tiède et crépusculaire. Du large, un chant s'éleva, étrange, irrésistible et triste. L'air devint étouffant et lourd, comme si dans l'ombre il pleuvait des roses. Les vagues s'allongèrent silencieusement sur le sable. Un grand frisson passa et toute la mer sembla mourir... Les sirènes s'approchaient... surnaturellement belles et pâles, elles souriaient, la face renversée dans leurs cheveux...

<sup>66</sup> «Le Temps», 7 novembre 1901.

<sup>67</sup> «La Liberté», 29 ottobre 1901.

Lentement, avec la nuit, elles se retirèrent, leur chant s'affaiblit, flotta longtemps encore dans la brise... s'éteignit...".<sup>68</sup>

[È il canto accattivante e seduttore delle *Sirènes*, l'ebbrezza afrodisiaca del mare, il fascino voluttuoso delle onde, che si levano tutte dai busti per cantare e cullare tutta la femminilità calma della grande cortigiana ondeggiante d'azzurro in languorose volute, al punto che le voci mormoranti fremono e affascinano... Ma chi può tradurre meglio l'impressione intensa di suoni di questi versi che scrisse Samain? "... era in una notte di piena estate tiepida e crepuscolare. Da lontano un canto si levò, strano, irresistibile e triste. L'aria divenne soffocante e pesante, come se nell'ombra pioversero rose. Le onde si allungarono silenziosamente sulla sabbia. Un grande brivido passò e tutto il mare sembrò morire... Le sirene si avvicinarono... belle e pallide in maniera sovranaturale, sorridevano con il volto rovesciato nei capelli... Lentamente, con la notte, si ritirarono, il loro canto si affievolì, ondeggiò ancora a lungo nella nebbia... si estinse...".]

Quindi, da una parte c'erano coloro che riuscivano a muoversi liberamente tra le suggestioni apportate dal linguaggio di Debussy; dall'altra coloro che non riuscivano a cogliere nessuna relazione esplicita tra musica e titoli. La spiegazione a questo problema potrebbe ancora una volta essere messa a confronto con il livello della musica assoluta: Debussy non comunicava suggestioni extramusicali al suo pubblico perché ragionava secondo categorie estranee a quelle della musica a programma.

La maggior parte degli studi dedicati ai *Nocturnes* si allinea a questa lettura. I saggi sopra citati di Elke Lang-Becker<sup>69</sup>, Jean-Louis Leleu<sup>70</sup>, Christian Goubault<sup>71</sup>, Antoine Golea<sup>72</sup>, Jean Barraqué<sup>73</sup>, tendono a considerare *Sirènes* come un brano privo di riferimenti programmatici. Le loro analisi prendono in considerazione solo ed esclusivamente gli aspetti puramente musicali della composizione.

Ma anche in questo caso non possiamo trascurare completamente alcuni aspetti. Innanzitutto i *Nocturnes*, come abbiamo già avuto modo di ricordare, ebbero come prima fonte ispiratrice le *Scènes au Crépuscule* di Henri de Régnier, amico di Debussy dal 1895. Non è da escludere quindi, come osserva Flavio Testi<sup>74</sup>, che *Sirènes* sia in qualche modo un'opera ispirata al poema di Régnier intitolato *L'homme et la Sirène*. Sono però soprattutto alcuni aspetti della partitura a segnare

<sup>68</sup> D. Chennevière cit., p. 34.

<sup>69</sup> E. Lang-Becker cit., pp. 27-35.

<sup>70</sup> A.A. V.V., *Jeux de formes* cit., pp. 189-220.

<sup>71</sup> C. Goubault cit., pp. 144-5.

<sup>72</sup> A. Goléa cit., p. 81.

<sup>73</sup> J. Barraqué cit., p. 111.

<sup>74</sup> F. Testi cit., p. 25.

chiare connotazioni semantiche. Anche *Sirènes*, a un'indagine più approfondita, manifesta alcuni punti di contatto con la tradizione, perfettamente allineati alle suggestioni evocate dal titolo. Ad esempio, l'uso del coro femminile per alludere al canto delle sirene è uno stilema quasi scontato, da sempre sfruttato dalla tradizione musicale per dipingere il richiamo sensuale della femminilità ancestrale. Dall'*Ulisse errante* (1644) di Francesco Sacati a *Die Odysee* (1898-1903) di August Bungert questo momento dell'*Odissea* è sempre stato affidato alla sezione femminile di un coro. Ma è soprattutto il modo in cui Debussy tratta la scrittura vocale a segnare alcuni elementi di continuità con le realizzazioni musicali ottocentesche del canto delle sirene. In *Sirènes* le parti vocali evitano una delle caratteristiche più naturali della tradizione corale: il contrappunto. Quell'inclinazione all'imitazione, al dialogo che da sempre contraddistingue le composizioni scritte per coro. Debussy in *Sirènes* predilige con ostinazione gli unisoni e gli intervalli di ottava.

Es. 37. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 26 sgg.



Lavora con un coro a quattro parti, ma si rifiuta di costruire una tessitura complessa, densa di incontri, sovrapposizioni, imitazioni. A emergere è una sola melodia, diretta e lineare. E anche questo aspetto segna un rapporto non trascurabile con le realizzazioni da sempre accostate all'immagine delle sirene o delle creature femminili radicate nel mondo della natura. Nelle musiche di scena che Charles Gounod scrisse per l'*Ulysse* di François Ponsard, il canto della Naiadi che accoglie Ulisse, travestito da mendicante, a Itaca, è un perfetto esempio di coro all'unisono. Gounod scrive addirittura su un solo pentagramma, evitando di armonizzare la melodia con una scomposizione delle linee vocali (cfr. es. 38).

Era questo il timbro cristallino, puro e immediato come la forza della sensualità, che i compositori avevano sempre adottato per dipingere sirene, naiadi, ogni sorta di creatura femminile figlia del mondo delle acque. Nessuna complessità, nessun gioco contrappuntistico; solo la scorrevole linea melodica di una vocalità seducente. E quando le quattro parti che compongono il coro si divaricano, non rinunciano all'omofonia e generalmente si sovrappongono per terze, dando vita a un andamento accordale (cfr. es. 39).

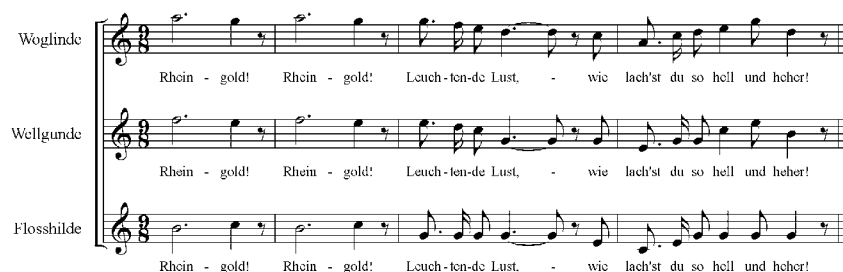
Es. 38. C. Gounod, *Ulysse, Choeur des Naiades*, batt. 18 sgg.

Le so - leil monte et brû - le le  
sable au - - - bord - des - - mers

Es. 39. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 109 sgg.

Soprano I 2  
Soprano II 1  
Soprano II 2

Un procedimento non lontano da quello utilizzato da Wagner per armonizzare il canto delle Figlie del Reno:

Es. 40. R. Wagner, *Das Rheingold*, Scena I.


Woglinde  
Rhein - gold! Rhein - gold! Leuch-ten-de Lust, - wie lach'st du so hell und hehor!

Wellgunde  
Rhein - gold! Rhein - gold! Leuch-ten-de Lust, - wie lach'st du so hell und hehor!

Flosshilde  
Rhein - gold! Rhein - gold! Leuch-ten-de Lust, - wie lach'st du so hell und hehor!

Il timbro delle divinità acquatiche aveva queste caratteristiche da sempre: densità contrappuntistica pressoché nulla, movimenti omofonici all'unisono o accordali. La natura ancestrale del loro canto doveva nutrirsi di soluzioni semplici, allineate alla loro fisionomia primigenia. I cromatismi erano l'unico artificio concesso, in virtù della loro naturale propensione ad avvolgere le melodie di sensualità. Prendiamo in considerazione *Lo spirito delle acque* op. 107 di Dvořák (1896), l'opera *Sadko* di Rimskij-Korsakov (1895-96) e *La jeunesse d'Hercule* op. 50 (1886) di Saint-Saëns. In tutte queste partiture troviamo momenti in cui la musica si propone di ritrarre creature femminili acquatiche. In *La jeunesse d'Hercule* la terza sezione dipinge la strenua resistenza di Ercole di fronte al richiamo delle Ninfe:

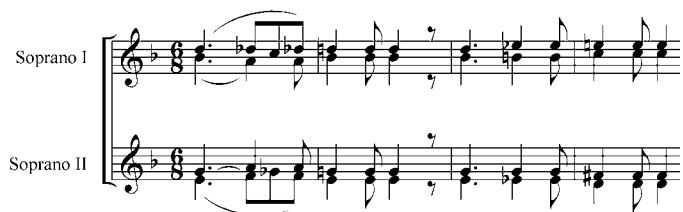
Es. 41. C. Saint-Saëns, *La jeunesse d'Hercule*, Andantino, batt. 1 sgg.


Ogni frase si chiude su un gruppetto dell'oboe che ruota cromaticamente su un accordo di settima diminuita: una languida cadenza che scivola intorno alla nota mi, avvolgendo la melodia di un fascino esotico.



Nel Quadro II di *Sadko*, il protagonista assiste a una scena incredibile: i cigni si trasformano nelle figlie del Re del Mare. E un coro femminile canta in maniera accordale una melodia densa di inflessioni cromatiche:

Es. 42. N. Rimskij-Korsakov, *Sadko*, Quadro II (particolare).



*Lo spirito delle acque* di Dvořák invece è basato sulla ballata di Karel Jaromír Erbel e racconta la storia di un folletto che rapisce una fanciulla per farla sua sposa nel regno delle acque. La ragazza non è felice e supplica il suo rapitore di lasciarla tornare sulla terra per vedere sua madre un'ultima volta. Il folletto cede alla sua richiesta, ma si tiene il suo bambino in ostaggio. L'incontro tra madre e figlia è dolorosissimo, ma al crepuscolo il folletto viene a reclamare la sua sposa; la madre lo scaccia, una tempesta si alza dalle acque dello stagno, lasciando sulla terra il cadavere del bambino.

C'è un momento all'interno di questo poema sinfonico in cui la fanciulla, sepolta sotto il desolante peso delle acque, canta una ninna nanna al figlio. E il clarinetto impersona il suo dolore, elevando una semplice melodia, articolata su un percorso discendente cromatico:

Es. 43. A. Dvořák, *Lo spirito delle acque*, batt. 436 sgg.

Andante mesto come prima

The image shows a musical score for a symphonic poem. The score is in 3/4 time and features a chromatic melody in the Clarinet (CLa) part. The tempo is marked "Andante mesto come prima". The score includes parts for Clarinet (CLa), Timpani (Timp.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Voice (Vc.). The music is in 3/4 time and features a chromatic melody in the Clarinet part. The Clarinet part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The Timpani part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The Violin I and Violin II parts start with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The Viola part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The Voice part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music is in 3/4 time and features a chromatic melody in the Clarinet part.

Certo, non è più il canto irresistibilmente sensuale delle sirene di Ulisse o delle ninfe di Ercole, ma è il ripiegamento nostalgico di una figura costretta a vivere nelle acque e quindi soffocata da un dolore profondamente umano: la sofferenza di una sirena che non accetta la sua condizione. Eppure, nonostante questo, la sua melodia rispetta alcuni degli stilemi tradizionalmente legati alle creature acquatiche: oltre alla semplicità e alla linearità del canto, anche in questo caso possiamo rilevare alcuni cromatismi dolenti che ci ricordano solo più da lontano la sensualità del personaggio.

Debussy non rifiuta a priori nemmeno questo spunto offerto dalla tradizione: anche il canto delle sue sirene è denso di cromatismi e tende a muoversi con sensualità, come rilevato dai fruitori citati sopra. Molte delle sue scelte sembrano quindi allineate alla tradizione musicale da sempre legata alle creature acquatiche. Anche in questo caso è quindi opportuno chiedersi quali furono i motivi dello scandalo, perché la sera del 17 ottobre 1901 il pubblico non riuscì a cogliere la natura extramusicale di *Sirènes*.

Ci sono un paio di lettere che ci possono aiutare a spiegare le difficoltà dei primi fruitori. La prima risale addirittura al 7 marzo 1889. Debussy era appena tornato da Roma. Parigi era sommersa dalle installazioni per l'Esposizione Universale. Debussy pensava a una rivisitazione del suo secondo invio per il Prix de Rome, *Printemps*. La sua lettera è indirizzata all'amico compositore Ernest Chausson:

Il y a quelque temps déjà, j'avais eu l'idée de remanier l'orchestre du *Printemps*. Diverses empêchements, les uns musicaux, les autres "lutte pour la vie" se sont mis de travers de ce projet. Je vous dois aussi quelques détails sur le *Printemps*! Ça n'est pas un chœur (la partie chorale est *sans paroles* et considérée plutôt comme un groupe d'orchestre), c'est une *suite symphonique avec chœurs*, l'intérêt est donc le plus souvent dans l'orchestre, et les chœurs sont difficiles, par la façon particulière dont ils se mélangent à l'orchestre, pour tout dire c'est l'ensemble, le fondu dans les couleurs qui sont délicats à obtenir.<sup>75</sup>

[È già da qualche tempo che ho idea di rimaneggiare l'orchestrazione di *Printemps*. Diversi impedimenti, alcuni musicali, altri "lotta per la vita" si sono messi di traverso a questo progetto. Vi devo anche alcuni dettagli su *Printemps*! Non è un coro (la parte corale è *senza parole* e considerata piuttosto come un gruppo orchestrale), è una *suite sinfonica con cori*, l'interesse è dunque spesso nell'orchestra, e i cori sono difficili, per il modo particolare con cui si mescolano all'insieme, la fusione nei colori che sono delicati da ottenere.]

Quindi per Debussy già *Printemps* era un lavoro in cui il coro femminile aveva una funzione particolare: non doveva emergere rispetto all'organico orchestrale,

<sup>75</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 70.

ma fondersi con esso, dando vita a un amalgama sinfonico perfettamente omogeneo; doveva comportarsi come un «gruppo orchestrale». In *Sirènes* la ricerca sulle potenzialità del complesso vocale diventa per Debussy un'esigenza ancora più impellente. Lo dimostra la lettera scritta il 30 dicembre 1903 a un impresario non precisato che evidentemente progettava una ripresa dei *Nocturnes*:

A propos du troisième *Nocturne* (avec voix de femmes) je vous demanderai de veiller à ce que les choristes soient placés dans l'orchestre et non devant, sans quoi il en résulterait un effet diamétralement opposé à celui que j'ai cherché: il faut que ce group de voix n'ait pas plus d'importance sonore que tel autre groupe de l'orchestre; en résumé, il ne doit pas "avancer" mais se "mêler".<sup>76</sup>

[A proposito del terzo *Nocturne* (con voci di donne) io vi chiederei di controllare che le coriste siano piazzate nell'orchestra e non davanti; altrimenti risulterebbe un effetto diametralmente opposto rispetto a quello che ho cercato: bisogna che questo gruppo di voci non abbia più importanza sonora di qualsiasi altro gruppo dell'orchestra; in sintesi, non deve "avanzare", ma "mescolarsi".]

Queste parole non lasciano adito a dubbi: Debussy non intendeva il coro femminile come una presenza aggettante, destinata a rivestire un ruolo protagonista. Il coro in *Sirènes* emerge molto raramente in primo piano: svolge essenzialmente una funzione di accompagnamento o riempitiva. La melodia scorre tra voce e orchestra senza stabilire alcun primato timbrico.

La parte iniziale (batt. 1-11) sembra contraddire questa caratteristica, dividendo in maniera abbastanza netta gli interventi dell'orchestra rispetto a quelli del coro. Ma già in questa sezione l'apparizione del coro femminile segna uno scarto forte rispetto alla tradizione. Negli esempi riportati sopra abbiamo notato come il canto delle sirene fosse sempre dipinto da spunti melodici molto chiari e intensi. Le Naiadi di Gounod, le Figlie del Reno, le Ninfe di Ercole si esprimono attraverso un canto spiegato, non necessariamente vocale, ma sempre molto lineare. I primi interventi vocali di *Sirènes* invece sono estremamente frammentari e poco melodici:

Es. 44. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 2 sgg.

Mez. 1

Mez. 2

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 812.

Fino a batt. 56 orchestra e coro proseguono parallelamente su due fronti tematici. Inizia l'orchestra (batt. 12-25), lavorando un gruppo melodico esposto per la prima volta dal corno inglese:

Es. 45. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 12 sgg.



Il coro si limita a sostenere questa prima esposizione tematica accennando solo a brevi figure d'accompagnamento che riecheggiano il ritmo del tema principale. Ma a partire da batt. 26 lascia emergere la sua vera natura melodica con l'idea già citata, destinata ad assumere un ruolo protagonista nel corso del brano:

Es. 46. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 26 sgg.



Fin qui sembrerebbe la normale separazione dei timbri che la tradizione aveva sempre attribuito alla commistione di organico corale e orchestrale; ma a partire da batt. 56 la parte vocale perde tutta la sua peculiarità melodica: il tema scivola in orchestra e il coro svolge solo più una funzione riempitiva; fino a batt. 105 il tema principale non coinvolge più il coro femminile e smarrisce tutta la sua natura vocale.

L'organico di *Sirènes* non è costituito da coro e orchestra, ma da un'orchestra che contiene un coro. E quando, nel finale, il corno inglese, lo strumento che aveva introdotto il primo tema orchestrale, sembra rievocare il parallelismo coro-orchestra delle prime battute, il suo intervento non è più in grado di ricreare un'opposizione netta: la sua apparizione solistica riporta alla memoria l'introduzione orchestrale; ma il tema è imparentato con l'idea melodica esposta per la prima volta dalle voci. Il corno inglese quindi rimanda simultaneamente a due momenti diversi: dal punto di vista timbrico alla prima esposizione orchestrale, ma dal punto di vista melodico alla prima esposizione vocale.

Es. 47. C. Debussy, *Sirènes*, batt. 133 con relativi rimandi.

Debussy, introducendo questo intervento, lascia aperte più direzioni all'immaginazione dell'ascoltatore; e la sua scelta testimonia un rifiuto del tradizionale bipolarismo tra parte vocale e parte strumentale. Marinella Ramazzotti, in un saggio pubblicato recentemente sui «Cahiers de Debussy», dopo aver approfondito il problema della fusione dei timbri in *Sirènes*, conclude dicendo:

Avec Debussy la condition de fusion n'est plus la résultante occasionnelle de la consonance harmonique, dans le domaine d'une organisation tonale où les timbres peuvent "défusionner" par opposition entre harmonie et orchestration, ou fissionner par déséquilibre entre harmonie et mélodie. Au contraire, l'effet de fusion entre l'ensemble des voix et des instruments de *Sirènes* devient la constante des relations "sonore-tonales", dans lesquels la ligne mélodique, le rythme harmonique et les techniques instrumentales sont totalement intégrées.<sup>77</sup>

[Con Debussy la condizione di fusione non è più la risultante occasionale della consonanza armonica, nell'ambito di un'organizzazione tonale in cui i timbri possono "sfondersi" attraverso l'opposizione tra armonia e orchestrazione, o scindersi per lo squilibrio tra armonia e melodia. Al contrario, l'effetto di fusione tra l'insieme delle voci e degli strumenti di *Sirènes* diviene la costante delle relazioni "sonoro-tonali", nelle quali la linea melodica, il ritmo armonico e le tecniche strumentali sono totalmente integrate.]

Marinella Ramazzotti descrive con precisione scientifica il risultato sonoro di una scelta perfettamente consapevole: quella che per Debussy corrispondeva all'intenzione di «mêler les timbres» (cfr. sopra). Ma c'è qualcosa di più nella scrittura di *Sirènes*, qualcosa che non sembra solo riguardare le risultanti timbriche, ma anche la sfera semantica della composizione. Debussy evita di trasformare le voci femminili in voci di sirene, si rifiuta di costruire un ruolo solistico attorno alla parte

<sup>77</sup> Marinella Ramazzotti, *L'harmonie "formante" de la fusion des timbres dans Sirènes de Debussy*, «Cahiers de Debussy», XXVI, 2002, pp. 15-29.

vocale: il coro non diventa un personaggio, ma resta uno strumento perfettamente integrato all'interno dell'organico orchestrale. E il risultato è che i lineamenti delle sirene si fanno sfuggenti. Il pubblico dei primi del Novecento si aspettava certo una schietta identificazione tra le parti vocali e il coro delle sirene. Ma di fatto Debussy riprende l'organico tradizionalmente più sfruttato per raffigurare l'immagine evocata dal titolo, proprio con l'intenzione di rovesciarne la portata semantica: allude a un orizzonte extramusicale preciso, rifiutandosi però di riprodurlo con esattezza. *Sirènes* si presenta così come una meravigliosa scenografia vuota, che evoca tutto il fascino delle sirene, senza metterle in scena neppure per un istante. I pochi stilemi derivati dalla tradizione sono sufficienti per stimolare l'immaginazione del fruitore, ma il modo in cui vengono elaborati non permette all'ascoltatore di seguire percorsi immaginativi precisi. *Sirènes* garantisce la libertà fruitiva dell'ascoltatore proprio perché mette in discussione gli elementi semantici mediati dalle esperienze precedenti. Il pubblico dei primi del Novecento non era ancora in grado di reagire con un potente sforzo immaginativo a questo modo di concepire la musica. Fu probabilmente questo uno degli aspetti che contribuirono a determinare l'insuccesso di *Sirènes* alla prima esecuzione.

### **I *Nocturnes*: verso la rivoluzione**

Qualche pagina fa abbiamo chiuso il secondo capitolo con una domanda: perché Debussy utilizza titoli e – nel caso dei *Nocturnes* – note illustrative, quando i suoi scritti documentano una forte attenzione nei confronti della libertà immaginativa del fruitore e uno scarso apprezzamento per le coeve esperienze a programma? Le reazioni dei primi fruitori ci hanno aiutato a rilevare i segni concreti di questa contraddizione estetica: riflettendo sulle impressioni suscitate dalle prime esecuzioni dei *Nocturnes*, abbiamo raccolto incontestabili difficoltà fruitive nel cogliere nessi espliciti tra titoli e musica; l'analisi della documentazione raccolta testimonia una serie di ostacoli all'individuazione dei riferimenti extramusicali sottesi alla partitura. Particolarmente significative sono apparse quelle recensioni nelle quali i *Nocturnes* vengono sostanzialmente classificati nella categoria della musica assoluta: opinione piuttosto diffusa all'epoca come oggi, visto che molta della letteratura musicologica presa in esame continua a ritenere i *Nocturnes* tre pannelli sinfonici da analizzare secondo categorie squisitamente musicali.

È bastato però scavare un po' più a fondo nella scrittura di Debussy per rilevare riferimenti extramusicali, che non consentono di leggere i *Nocturnes* secondo le categorie della musica assoluta. L'analisi lascia scoperti alcuni stilemi allineati alle tradizionali realizzazioni musicali evocate dai titoli: i motivi di

fešta e di fanfara in *Fêtes*, la staticità atmosferica e i riflessi lunari in *Nuages*, la scrittura corale in *Sirènes*.

Debussy sembra mettere sistematicamente in discussione ogni connotazione semantica presente in partitura. Prima impone alcuni vincoli al livello dell'ascolto, poi cerca di corroderne la chiarezza semantica, nel tentativo di liberare l'immaginazione del fruitore. Fratture, anomalie del discorso, reminiscenze che sovrappongono ricordi disparati, ricordi di materiale non memorabile, corrosioni, rivoluzioni sintattiche; è attraverso questi processi che Debussy riesce ad agire in profondità sulle facoltà dell'ascolto, frantumando in mille pezzi l'immagine evocata da titoli e riferimenti extramusicali: un procedimento che lambisce l'estetica del divisionismo, offrendo alcuni reperti all'ascoltatore, destinati a scomporsi in una serie di suggestioni contraddittorie. Proprio quello che notava Camille le Sene nella già citata recensione del 13 dicembre 1900<sup>78</sup>.

Debussy in sostanza prima costruisce e poi disintegra: la sua potrebbe sembrare una scelta incoerente, un'illogica inclinazione all'autodistruzione. Ma è proprio grazie a questo procedimento che il fruitore viene stimolato a recuperare quell'immagine che sfugge continuamente al livello dell'ascolto. Il pubblico francese dei primi del Novecento, abituato a ricevere indicazioni molto vincolanti dal repertorio a programma coevo, non era avvezzo a reagire liberamente all'ascolto della musica. La sintassi corrosiva a cui Debussy sottopone le connotazioni semantiche non poteva incontrare il favore di quella generazione di ascoltatori: ma le reazioni di quel pubblico sono estremamente utili, proprio perché documentano difficoltà fruttive essenziali per ricostruire il rapporto instaurato da Debussy con il livello dell'ascolto.

I *Nocturnes* testimoniano quindi un primo passo verso la rivoluzione dei rapporti tra compositore e ascoltatore. Alcune caratteristiche li rendono un lavoro di passaggio verso un nuovo intreccio tra realizzazioni musicali e suggestioni extramusicali: la nota illustrativa e la precisione di alcuni stilemi (soprattutto in *Fêtes* e *Nuages*) definiscono una chiarezza destinata a scomparire nella produzione successiva. Ma la sintassi definisce una decisiva rivisitazione delle categorie musicali tramandate dall'Ottocento. I *Nocturnes* imboccano una strada rivoluzionaria: sono tre composizioni impossibili da sottoporre a qualsiasi forma di classificazione. Non appartengono alla musica assoluta perché contengono innegabili allusioni a una dimensione extramusicale; ma non appartengono nemmeno alla musica a programma, perché si rifiutano di guidare l'immaginazione del fruitore. Debussy stava andando alla ricerca di un nuovo modo di

<sup>78</sup> «Le Siècle», 13 dicembre 1900: «Chaque auditeur peut laisser sa pensée flotter dans la pénombre crépusculaire de cette musique franchement idéalisée, suivre ses ondulations capricieuses, s'abandonner aux impressions les plus contradictoires» [traduzione riportata a p. 113].

interpretare entrambi i concetti. E i *Nocturnes* inaugurano un uso inesplorato dei riferimenti extramusicali, facendo delle connotazioni semantiche un'occasione per sgretolare ogni forma di certezza, per frantumare ogni immagine in un complesso reticolo di suggestioni divergenti e per stimolare il fruitore a seguire percorsi indipendenti dalla volontà del compositore. Era il primo passo verso la maturazione di un nuovo modo di concepire la musica con titoli, intesa non più come esperienza vincolante, ma come strumento in grado di potenziare le facoltà creative dell'ascoltatore.



## L'ascolto de *La mer*

### Genesi e diffusione dell'opera

Risale al 12 settembre 1903 la prima testimonianza scritta della genesi de *La mer*. In quella data Debussy scriveva da Bichain (in Borgogna) al suo editore Jacques Durand:

Qu'est-ce que vous diriez de ceci:

*La Mer*

Trois esquisses symphoniques pour orchestre

I. *Mer belle aux Îles sanguinaires.*

II. *Jeu de vagues.*

III. *Le vent fait danser la mer.*

C'est à quoi je travaille d'après innombrables souvenirs et que j'essaie de terminer ici.<sup>1</sup>

Debussy già dalla prima testimonianza allude quindi a un riferimento extramusicale preciso: il titolo inizialmente previsto per il primo movimento, *Mer belle aux Îles sanguinaires*, si riferisce a un breve racconto di Camille Mauclair pubblicato su «L'Echo de Paris illustré» del 26 febbraio 1893. Questo racconto fino al 1987 è stato pressoché sconosciuto agli studiosi, perché si pensava fosse stato pubblicato il 27 febbraio dello stesso anno. Anche Edward Lockspeiser<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di F. Lesure – D. Herlin, Paris, Gallimard 2005, p. 779 (Che ne dite di questo? *La Mer*, tre schizzi sinfonici per orchestra I. *Mer belle aux Îles sanguinaires*, II. *Jeu de vagues*, III. *Le vent fait danser la mer*. È ciò a cui sto lavorando sulla base di innumerevoli ricordi e che tento di terminare qui).

<sup>2</sup> Edward Lockspeiser, *Debussy. La vita e l'opera*, trad. it. P. Leoni, Milano, Rusconi 1983, p. 287 (ed. orig. *Debussy: His Life and Mind*, London, Cassel 1966).

si rammarica di non aver potuto accedere a questo documento, che definisce irreperibile. È stata Marie Rolf la prima a rintracciare il racconto, riuscendo a ricostruire l'esatta data di pubblicazione: il suo contributo è documentato dall'undicesimo numero dei «Cahiers de Debussy», in cui la novella di Mauclair è riportata integralmente<sup>3</sup>. Le Îles Sanguinaires sono tre isolette che si trovano a largo della Corsica; ed è nei loro mari che si svolge il racconto di Mauclair. Il breve stralcio riportato da Lockspeiser racconta il timore suscitato nei protagonisti da una violenta tempesta che li coglie impreparati in terra straniera. Ma la novella racconta qualcosa di molto diverso: una spedizione in una terra sconosciuta, misteriosamente accecata da una luce rossastra, che investe il mare, il cielo e le persone. I protagonisti della spedizione sono profondamente attratti da questo orizzonte cromatico, e si sentono appagati dalla bellezza rassicurante del luogo, in cui la luce e i colori sembrano ritagliare uno sfondo senza tempo, estraneo a ogni dimensione concreta. Debussy e Mauclair, come sottolineato da Marie Rolf, erano spesso stati in contatto nell'ultimo decennio dell'Ottocento, in quanto Mauclair era l'assistente di Maeterlinck. Molte delle decisioni relative alla trasformazione musicale del *Pelléas et Mélisande* passarono quindi attraverso Mauclair. Certamente Debussy conosceva quella novella e probabilmente nella prima stesura dell'opera aveva pensato addirittura di palesare la fonte della sua ispirazione. Marie Rolf sottolinea alcuni punti di contatto tra il racconto e il primo movimento de *La mer*: in particolare una comune tendenza alla graduale e progressiva trasformazione degli eventi<sup>4</sup>. Forse un'affinità convincente emerge soprattutto nella materializzazione dei colori e della luminosità: Mauclair insiste molto sulla forza abbagliante di questo sfondo monocromo, che si riflette negli occhi dei protagonisti. E nel primo movimento de *La mer*, come vedremo, resta sicuramente qualche riflesso di questa dimensione luminosa. Per il resto le differenze sono notevoli e sarebbe davvero impensabile cercare di dare una spiegazione narratologica di *De l'aube à midi sur la mer* ricorrendo alla trama della novella di Mauclair.

Solo un paio di settimane più tardi Debussy pensava già all'esecuzione, come dimostra la lettera datata 30 settembre 1903<sup>5</sup>, che accenna a Chevillard e all'orchestra dei Concerts Lamoureux. Ma, come al solito, Debussy si rivelava eccessivamente ottimista e un anno dopo la partitura non era ancora pronta. Il 6 gennaio 1905<sup>6</sup> Debussy dava notizia a Durand di aver cambiato il titolo del

<sup>3</sup> Marie Rolf, *Mauclair and Debussy: the Decade from Mer belle aux Îles sanguinaires to La mer*, «Cahiers de Debussy», XI, 1987, pp. 9-23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> C. Debussy cit., p. 788.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 880.

primo brano in *De l'aube à midi sur la mer*, ma di non essere ancora convinto di aver fatto la scelta migliore. La lettera del 13 gennaio accenna a un lavoro di revisione particolarmente approfondito anche del secondo movimento *Jeu de vagues*, che Debussy dichiara di aver completamente riscritto nella parte finale.

Solo ad agosto del 1905 Durand cominciò a mandare alcune bozze in visione all'autore, avviando quindi le definitive procedure di pubblicazione. A settembre la partitura era finalmente pronta e la prima esecuzione venne programmata il 15 ottobre ai Concerts Lamoureux. Da allora *La mer* non si è mai fermata: solo una settimana dopo, il 22 ottobre, veniva replicata sempre ai Concerts Lamoureux; nel 1907 approdava già dall'altra parte dell'oceano per essere diretta a Boston da Karl Muck, il celebre primo direttore del *Parsifal*; nel gennaio del 1908 veniva ripresa a Parigi ai Concerts Colonne e il 2 febbraio dello stesso anno conquistava la Queen's Hall di Londra. Nel 1911 Toscanini portava *La mer* per la prima volta in Italia, dirigendola a Torino il 28 e il 29 settembre presso il Salone delle Feste dell'Esposizione Internazionale. A darne notizia a Debussy fu Leone Sinigaglia in una lettera datata 30 settembre 1911:

Deux mots pour vous dire combien on a regretté que vous n'étiez pas ici aux deux exécutions que Toscanini a données de *La Mer*. Vous en auriez eu une joie, un souvenir impérissable. Toscanini y a mis toute son âme, toute son intelligence, et toute sa volonté. Son exécution de votre admirable chef d'oeuvre a été prodigieuse. Le public méfiant au commencement (vous pouvez le penser! vous connaissez ça) a été conquis – à la fin c'était un grand succès, qui s'est répété hier soir, un succès parfaitement sincère, sérieux – solide. Grand nombre de "nos bourgeois de la vieille ville de Turin" aiment Debussy! Après la "révélation" de ces deux jours...<sup>7</sup>

## Le fonti

Sulle plausibili fonti de *La mer* sono molti gli studi che hanno suggerito prospettive interessanti. Edward Lockspeiser<sup>8</sup> ha riflettuto attentamente sulle suggestioni pittoriche che avrebbero potuto stimolare Debussy; Simon Trezise<sup>9</sup>, sulla scia di quanto riferito da Marie Rolf, ha contribuito a fare luce sulle

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 1454-5 (Due parole per dirvi quanto ci sia dispiaciuto che voi non foste qui alle due esecuzioni di Toscanini de *La mer*. Ne avreste tratto una gioia, un ricordo imperituro. Toscanini ci ha messo tutta la sua anima, tutta la sua intelligenza e tutta la sua volontà. La sua esecuzione del vostro ammirevole capolavoro è stata prodigiosa. Il pubblico, diffidente all'inizio (potete capirlo! È una cosa che conoscete bene) è stato conquistato – alla fine è stato un successo, che si è ripetuto ieri sera, un successo perfettamente sincero, serio – solido. Parecchi dei "nostri borghesi della vecchia città di Torino" amano Debussy! Dopo la rivelazione di questi due giorni...).

<sup>8</sup> E. Lockspeiser cit., pp. 278 sgg.

<sup>9</sup> Simon Trezise, *Debussy: La mer*, Cambridge, Cambridge University Press 1994.

possibili corrispondenze letterarie; Keith Spence, riportando alcuni episodi raccontati nelle memorie di René Peter, ha riferito alcuni aneddoti interessanti circa il rapporto complesso di Debussy con il mare<sup>10</sup>.

Della novella di Camille Mauclair si è già parlato. C'è però un altro possibile riferimento letterario che potrebbe aver stimolato l'ispirazione del compositore: il racconto di Pierre Louÿs intolato *Escale en rade de Nemours* e contenuto nella raccolta *Sanguines*<sup>11</sup>. Debussy aveva letto questo libro nel giugno del 1903, come dimostra la lettera datata 17 giugno<sup>12</sup>, nella quale dichiarava di aver provato un'emozione molto intensa. Anche questo scritto è ambientato su uno sfondo marino. Il narratore e il suo accompagnatore Walter H. sono sul transatlantico Ville-de-Barcellona diretto a Melilla, sulla costa orientale del Marocco. Il loro viaggio è avversato da una roboante tempesta, che costringe il capitano a fare scalo a Nemours. Sulla nave incontrano un affascinante marocchino che racconta loro una tragica vicenda vissuta da suo fratello, condannato per aver ucciso la moglie e il suo amante sul luogo dell'adulterio. Louÿs era un riferimento poetico per Debussy, ma il suo linguaggio narrativo è meno intriso di simbolismo e significati ermetici. La novella scorre come un resoconto da diario di viaggio; non contempla quella stratificazione di significati nascosti che Debussy tanto apprezzava nei poeti del suo tempo. Ma soprattutto il tema del mare è assolutamente secondario. Il vero cuore della novella è racchiuso nella descrizione di una passione travolgente e sanguinaria. Aspetti che difficilmente possiamo cercare di reperire in un'opera come *La mer*, con la sua sistematica inclinazione a emarginare in ogni modo la presenza dell'uomo. La novella di Louÿs quindi sembra un riferimento poco significativo per comprendere meglio i contenuti nascosti nella composizione di Debussy.

Sicuramente più produttiva è la riflessione sulle arti figurative. Lockspeiser ha insistito molto sulle affinità tra la tecnica pittorica di Turner e la scrittura musicale di Debussy<sup>13</sup>. Ai fini di questo studio ritengo però più interessante riflettere ancora una volta sull'importanza rivestita dall'arte giapponese sulla maturazione estetica de *La mer*. Come ha rilevato con precisione Jean-Michel Nectoux nel suo recente libro dedicato ai rapporti tra Debussy e le arti figurative<sup>14</sup>, l'interesse per le esperienze artistiche giapponesi fu animato nella Francia di fine Ottocento e inizio Novecento soprattutto da collezionisti, critici d'arte e letterati. Fu difatti proprio uno scrittore, Philippe Burty, a inventare e diffon-

<sup>10</sup> Keith Spence, *Debussy at Sea*, «The Musical Times», CXX, 1638, agosto 1979, pp. 640-2.

<sup>11</sup> Pierre Louÿs, *Sanguines*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1916, pp. 109-22.

<sup>12</sup> C. Debussy cit., p. 743.

<sup>13</sup> E. Lockspeiser cit, pp. 278-81.

<sup>14</sup> Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard 2005.

dere il termine *japonisme*<sup>15</sup>. A rilevarne le bellezze all'Europa furono per prime le esposizioni universali di Londra (1862) e Parigi (1867, 1878, 1889). Fino al trattato di Kanagawa (1854-55) infatti, le frontiere giapponesi erano state sostanzialmente chiuse a ogni forma di esportazione: furono quindi proprio quegli enormi punti di ritrovo culturale a rivelare le bellezze dell'arte giapponese all'Occidente. Debussy fin da giovane non seppe resistere al fascino di quelle raffigurazioni così particolari, prive di prospettiva, dai colori netti e decisi. Claude Monet, Stéphane Mallarmé, Pierre Loti: nelle loro case non mancava mai un "salon japonais" arredato con preziosissimi oggetti provenienti dall'estremo oriente. Ernest Chausson era un grande collezionista di stampe giapponesi, e certamente ebbe modo di mostrare a Debussy alcuni dei suoi pezzi più rari. Ma lo stesso Debussy frequentava antiquari che trattavano opere d'arte di importazione orientale. La lettera del 5 maggio 1906 inviata a Paul-Jean Toulet<sup>16</sup> documenta la sua partecipazione all'asta di *chinoiseries* e *japoniseries* di Siegfried Bing, organizzata tra il 7 e il 12 maggio di quell'anno presso la galleria Durand-Ruel. E anche i suoi scritti talvolta accennano a queste suggestioni artistiche; in un articolo pubblicato sul «Gil Blas» del 1903, Debussy conclude così la sua recensione su una *Tetralogia* ascoltata a Londra:

En ce moment, la Normandie, toute revêtue de délicate floraison blanche, de pommiers, ressemble à une estampe japonaise... si l'on veut bien, cette constatation sera toute à l'honneur de la France.<sup>17</sup>

[In questo momento la Normandia, tutta rivestita di delicati fiori bianchi, di meli, assomiglia a una stampa giapponese... se vogliamo, questa constatazione andrà tutta a vantaggio della Francia.]

Non deve stupire quindi la scelta di Debussy di riprodurre *L'onda al largo di Kanagawa* di Katsushika Hokusai nella copertina della prima edizione a stampa Durand de *La mer* (1905). La riproduzione in realtà reinterpreta liberamente l'originale. Debussy richiese all'editore di intervenire sulla stampa, focalizzandosi sul particolare dell'onda ed escludendo dalla riproduzione la presenza umana delle barche dei pescatori.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>16</sup> C. Debussy cit., p. 954.

<sup>17</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1987, p. 184.

Fig. 1. Katsushika Hokusai, *L'onda al largo di Kanagawa*.



Fig. 2. Copertina della prima edizione a stampa de *La mer*, da *Harmonie en bleu et or* di J.-M. Nectoux, per gentile concessione dell'autore.



Debussy sarebbe rimasto sempre molto legato a quest'opera, come dimostra la foto scattata nel 1910 insieme al giovane Stravinskij nel suo studio di avenue du Bois de Boulogne, in cui compare sullo sfondo una riproduzione dell'incisione di Hokusai:

Fig. 3. Debussy e Stravinskij, giugno 1910, per gentile concessione della Bibliothèque nationale de France.



Ma nella copertina della prima edizione a stampa, la scelta di Debussy andava nella direzione dell'astrazione: le barche avrebbero fornito un appiglio troppo chiaro all'immaginazione dell'osservatore, costringendolo immediatamente a rilevare un'ambientazione marina. Nella prima edizione invece la rivisitazione del lavoro di Hokusai sembra proprio mettere in evidenza i particolari più liberamente evocativi della raffigurazione. Certo, l'immagine rimanda esplicitamente al movimento impetuoso del mare; ma i colori non hanno più nulla di marino, l'onda più bassa – isolata dal resto – potrebbe rimandare a un orizzonte naturalistico completamente diverso (quasi roccioso), e a emergere sono i tratti decisi della spuma, che accentua la sua componente straniante, quelle decorazioni che già in Hokusai sembrano graffianti artigli. Senza dubbio è la raffigurazione di un'onda, ma ogni osservatore potrà immaginare qualcosa di diverso, di fronte alla copertina della prima edizione a stampa de *La mer*: ogni particolare tende all'astrazione, affonda le sue radici in un significato chiaro, ma potrebbe far scaturire decine di reazioni immaginative differenti.

Credo che siano soprattutto questi gli aspetti da mettere in evidenza a proposito della scelta di Debussy: un intervento che tiene in forte considerazione la libertà del fruitore già dalla copertina della partitura. Il riferimento naturalistico è presente e indiscutibile, ma le rivisitazioni grafiche proposte a Durand mirano alla stilizzazione di ogni particolare semantico, garantendo all'osservatore una visione autonoma e indipendente. È forse questa la fonte più importante a cui attinse Debussy per comporre *La mer*, ma soprattutto un documento fondamentale per dimostrare ancora una volta l'interesse manifestato dal compositore nei confronti dell'immaginazione fruitiva.

### Le reazioni dei primi ascoltatori

È un panorama molto denso e interessante quello che emerge dall'indagine sulle reazioni del pubblico alle prime esecuzioni de *La mer*. Questa volta, a differenza dei *Nocturnes*, Debussy non pensò a nessuna nota programmatica: pare che alla prima esecuzione del 1905 sia circolato un semplice programma di sala, con un breve scritto introduttivo curato da un critico musicale. Niente a che vedere, però, con il consueto percorso programmatico, volto a guidare l'immaginazione del fruitore. *La mer* fu pensata da Debussy come un'opera da ascoltare senza nessun sostegno letterario dichiarato.

Le difficoltà fruitive che emergono dalla ricerca sulle recensioni dei contemporanei sono in parte allineate a quelle suscitate dai *Nocturnes*. Anche in questo caso occorre notare i problemi dei fruitori nel rilevare il rapporto tra titoli e musica. Fu Pierre Lalo il critico che si espresse più esplicitamente a proposito:



Pour la première fois dans une œuvre pittoresque de Debussy j'ai l'impression d'être, non point devant la nature, mais devant une reproduction de la nature; reproduction merveilleusement raffinée, ingénieuse, industrielle, mais reproduction tout de même... je n'entends pas, je ne vois pas la mer.<sup>18</sup>

[Per la prima volta in un'opera pittoresca di Debussy ho l'impressione di essere non davanti alla natura, ma a una riproduzione della natura; riproduzione meravigliosamente raffinata, ingegnosa, industriale, ma comunque riproduzione... io non sento, io non vedo il mare.]

Come vedremo in seguito, Debussy non poté resistere alla tentazione di rispondere alla provocazione di un intellettuale che aveva sempre considerato suo sostenitore. Ma l'osservazione di Lalo resta interessante soprattutto perché esprime con il consueto piglio mordace una difficoltà fruitiva piuttosto comune. Jules Jemain, alla stessa esecuzione, provò un'impressione molto simile:

En débit du titre n'a fait dialoguer le vent et la mer que dans une langue incompréhensible et sans grandeur.<sup>19</sup>

[A dispetto del titolo ha fatto dialogare il vento e il mare solo in una lingua incomprendibile e senza grandezza.]

Ai primi ascoltatori la presenza del titolo appariva assolutamente inspiegabile in un'opera come *La mer*. Due anni dopo troviamo le stesse osservazioni nella recensione dell'anonimo cronista dell'«Evening Telegram»:

The dawn, the waves and the roaring sea, that inspired the composer [...] could also suggest the unlimited expanse of the Saharan desert, the high peak of the Andes or the density in the Africans forests.<sup>20</sup>

[L'alba, le onde e il mare roboante, che hanno ispirato il compositore [...] potrebbero anche suggerire l'illimitata distesa del deserto sahariano, le elevate cime delle Ande o la densità delle foreste africane.]

Nel 1908, alla seconda esecuzione parigina, le reazioni furono molto simili. Luc Marvy commentò con disappunto:

<sup>18</sup> «Le Temps», 24 ottobre 1905.

<sup>19</sup> «Le Ménestrel», 30 novembre 1905.

<sup>20</sup> «Evening Telegram», 22 settembre 1907.

Papillotement continuel et indéfini [...]; la reproduction est manquée et l'œuvre ne signifie plus rien... ou bien elle imite tous les bruits, et alors c'est du bruit et non plus de la musique.<sup>21</sup>

[Luccichio continuo e indefinito [...]; la riproduzione è fallita e l'opera non significa più niente... oppure essa imita tutti i rumori, e allora è solo rumore e non più musica.]

Il cronista anonimo della «Revue musicale» ironizzò in maniera significativa sullo scarto tra la precisione dei riferimenti extramusicali evocati dai titoli e la vaghezza della scrittura di Debussy:

Le compositeur veut peindre la mer de l'aube à midi (je ne dis pas midi moins le quart ou midi cinq, mais midi), puis nous faire entendre le dialogue du vent et des flots. [...] un artiste qui ne fait pas comprendre nettement ce qu'il a voulu dire a manqué son affaire. M. Debussy me paraît être dans ce cas.<sup>22</sup>

[Il compositore vuole dipingere il mare dall'alba a mezzogiorno (non dico mezzogiorno meno un quarto o mezzogiorno e cinque, ma mezzogiorno), poi farci ascoltare il dialogo del vento e delle onde. [...] un artista che non fa capire chiaramente ciò che ha voluto dire ha fallito il suo progetto. Il sig. Debussy mi sembra ritentare in questa casistica.]

E anche dietro alla tagliente battuta di Eric Satie si coglie un'allusione alla stessa difficoltà fruitiva:

J'aime bien le passage entre dix heures et onze heures moins le quart.<sup>23</sup>

[Amo molto il passaggio tra le dieci e le undici meno un quarto].

I primi ascoltatori non riuscivano a rilevare nella scrittura di Debussy elementi utili per orientarsi nel percorso che conduce dall'alba a mezzogiorno in *De l'aube à midi sur la mer*, per raccogliere i turbolenti moti ondosi che animano *Jeux de vagues* o per comprendere il misterioso dialogo di mare e vento che attraversa *Dialogue du vent et de la mer*.

Particolarmente interessante è il fatto che ad alcuni *La mer* sia sembrato un perfetto esempio di musica assoluta. Pierre Lalo, alla seconda esecuzione del 1908, dopo aver parzialmente ritrattato la dura critica della prima recensione, concluse esclamando meravigliato:

<sup>21</sup> «Le Monde musical», 1 febbraio 1908.

<sup>22</sup> «La Revue musicale», 1 febbraio 1908, pp. 81-2.

<sup>23</sup> Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard 1993, p. 240.

Il arrive cette chose surprenante: c'est que ces trois morceaux pittoresques, où M. Debussy s'est attaché à évoquer le spectacle des choses, ne donnent pas un moment l'impression de la nature, mais paraissent simplement d'ingénieux morceaux de musique.<sup>24</sup>

[Succede questa cosa sorprendente: ovvero che questi tre brani pittoreschi, in cui il sig. Debussy si è sforzato di evocare lo spettacolo delle cose, non danno nemmeno per un attimo l'impressione della natura, ma sembrano semplicemente ingegnosi pezzi di musica.]

Ma non fu l'unico. Anche Guillaume Allix sul «Bulletin français de la S.I.M.» tre anni prima aveva espresso un'impressione simile, rilevando però in questa caratteristica della scrittura un notevole pregio:

On a rapproché à ce triptyque d'être plutôt de la musique pure que de la musique descriptive: je suis bien de cet avis, mais j'ai là un éloge plutôt qu'une critique.<sup>25</sup>

[Si è rimproverato a questo trittico di essere più musica pura che musica descrittiva: io sono senza dubbio di questo parere, ma in questo vedo più un elogio che una critica.]

E anche la cervellotica recensione di Paul Dukas pubblicata su «La Chronique des Arts et de la Curiosité» rileva ne *La mer* una confusione sistematica tra le categorie della musica a programma e quelle della musica assoluta. L'articolo documenta nel pubblico contemporaneo una comune difficoltà a rilevare i riferimenti extramusicali proposti dal titolo, ma nello stesso tempo non riesce ad additare una via per analizzare l'opera secondo categorie puramente musicali. L'invito di Dukas quindi è rivolto ad ascoltare la musica di Debussy, evitando rigorosi tentativi di classificazione:

Les uns n'y retrouvent pas la mer, d'autres n'y retrouvent point la musique. Mais, ni la mer, ni la musique, ne sont des abstractions, des choses en soi, pour continuer à parler la langue rébarbative des philosophes, des objets de connaissance séparables du sujet connaissant. Or, le sujet, ici, c'est M. Debussy. Il fallait donc s'attendre à ce qu'il remporta de la mer une impression musicale conforme à sa propre musique. D'où il suit que mer ou forêt, la forêt ou la mer, n'ont rien à voir ici relativement à la mer où à la forêt des peintres, des poètes ou des musiciens, qui ne sont pas Debussy, pas plus que sa musique avec celle de Tchaikovsky ou de Brahms. Et la mer et la musique ou, pour mieux dire, sa musique, étant au fond la même chose pour lui, rien de

<sup>24</sup> «Le Temps», 21 gennaio 1908.

<sup>25</sup> «Bulletin français de la S.I.M.», 15 febbraio 1905.

moins étonnant que la mer de Debussy ne soit pas autre qu'elle n'est. Tout se réduit à l'apprécier comme musique debussyste.<sup>26</sup>

[Alcuni non vi trovano il mare, altri non vi trovano affatto la musica. Ma né il mare, né la musica sono astrazioni, cose in sé, per continuare a parlare la lingua arcigna dei filosofi, oggetti di conoscenza separabili dal soggetto conoscente. Ora, il soggetto, qui, è il sig. Debussy. Bisognava dunque attendersi che egli riportasse del mare un'impressione musicale conforme alla sua musica. Ne consegue che mare o foresta, foresta o mare non hanno niente a che spartire qui con il mare e la foresta dei pittori, dei poeti o dei musicisti che non sono Debussy, così come la sua musica non ha nulla da spartire con quella di Čajkovskij o di Brahms. Essendo sia il mare sia la musica, o, per meglio dire, la sua musica in fondo la stessa cosa per lui, niente di meno sorprendente che il mare di Debussy non sia altra cosa rispetto a ciò che non è. Tutto si riduce ad apprezzarla come musica debussyste.]

Non è raro incontrare recensioni nelle quali i critici dichiarano di aver avvertito una spinta alla fruizione attiva. È il caso di Amédé Boutarel, che ebbe l'impressione di dover ricorrere proprio a uno sforzo dell'immaginazione per ricostruire i frammenti presentati da Debussy:

L'imagination aidant, on reconstitue l'ensemble d'après les détails. Ainsi l'on peut achever soi-même le tableau et trouver du plaisir à cette reconstruction.<sup>27</sup>

[Con l'aiuto dell'immaginazione, si ricostruisce l'insieme dai dettagli. Così si può completare da soli il quadro e trarre piacere da questa ricostruzione.]

La sua reazione è perfettamente allineata a quella del cronista anonimo della «Revue musicale»:

On ne fait pas de musique avec des sensations si pures. Il ne suffit pas d'être ému; il faut penser, il faut construire.<sup>28</sup>

[Non si fa musica con sensazioni così pure. Non basta essere emozionati; bisogna pensare, bisogna costruire.]

Ma questa sensazione va strettamente collegata a un'altra impressione che ricorre frequentemente nelle recensioni dei primi ascoltatori: la tendenza a riscontrare nell'ascolto de *La mer* una straordinaria libertà immaginativa. La distanza che Debussy inserisce tra il suo pensiero creativo e il livello della fruizione obbliga

<sup>26</sup> «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 4 novembre 1905, p. 280.

<sup>27</sup> «Le Ménestrel», 18 gennaio 1908, p. 28.

<sup>28</sup> «La Revue musicale», 1 novembre 1905, pp. 525-6.

l'ascoltatore a fare uno sforzo per ricostruire il senso della composizione. Ma questa stessa spinta ad andare verso l'opera d'arte sottintende anche una libertà di movimento inusuale per gli ascoltatori dei primi del Novecento, generalmente abituati a trovare una guida sicura nella musica a programma del loro tempo. Alcuni non riuscirono a calarsi in questo nuovo ruolo, dichiarando – come possiamo leggere nelle parole di Luc Marvy – uno stupore quasi incredulo di fronte all'impenetrabilità del linguaggio di Debussy:

Le résultat est il la reproduction exacte des impressions prouvées devant la mer? J'en sais rien, ne sachant pas ce qu'il a ressenti.<sup>29</sup>

[Il risultato è forse la riproduzione esatta delle impressioni provate davanti al mare? Non lo so, non sapendo ciò che egli ha provato.]

Altri ascoltatori invece videro ne *La mer* un'occasione per sperimentare esperienze percettive diverse, per andare verso la musica, scoprendo autonomamente immagini e significati imprevedibili. Allix parlava di Debussy quando scriveva:

C'est à lui de transmuier ses impressions en musique, laquelle nous suggérera les mêmes images, ou d'autres, peu importe.<sup>30</sup>

[Sta a lui tramutare le sue impressioni in una musica, la quale ci suggerirà le stesse immagini, o altre, poco importa.]

Mentre Jean d'Udine assaporava meravigliato il gusto di un rapporto estetico, privo di corrispondenze perfette tra l'immaginazione del creatore e quella del fruitore:

En admettant toutefois que les traductions, les correspondances, comme eut dit Baudelaire, de cette musique avec les couleurs et les mouvements qu'elle prétend exprimer soient écloses spontanément dans le cerveau du compositeur et puissent s'imposer aussi spontanément au cerveau des auditeurs. Rien n'est moins sûr et, dans le cas contraire, les formules sonores de *La Mer* n'auraient qu'une valeur conventionnelle, ne constitueraient qu'un langage chiffré, intelligible aux seuls initiés par associations d'idées et cette musique, qu'ils déclarent et que son auteur lui-même croit sans doute purement sensuelle, serait au contraire la plus littéraire de toutes.<sup>31</sup>

[Ammettendo tuttavia che le traduzioni, le corrispondenze, come ebbe a dire Baudelaire, di questa musica con i colori e i movimenti che essa pretende di esprimere

<sup>29</sup> «Le Monde musical», 1 febbraio 1908.

<sup>30</sup> «Bulletin français de la S.I.M.», 15 febbraio 1905.

<sup>31</sup> «Le Courrier musical», 15 febbraio 1908.

siano sbocciate spontaneamente nel cervello del compositore e possano imporsi altrettanto spontaneamente nel cervello degli ascoltatori. Niente è meno sicuro e, nel caso contrario, le formule sonore de *La mer* non avrebbero che un valore convenzionale, non costituirebbero che un linguaggio cifrato, intelligibile da soli iniziati attraverso associazioni di idee e questa musica, che essi dichiarano e che il suo autore stesso crede senza dubbio puramente sensuale, sarebbe al contrario la più letteraria di tutte.]

L'assenza di una guida vincolante si fece sentire anche a livello profondo; in alcuni casi incontriamo allusioni ai movimenti della *mémoire involontaire*, a ricordi indefinibili, sfuggenti come pulsioni incontrollabili. Nelle parole di Jean Chantavoine si coglie uno stimolante gusto del déjà-vu, che sembra attingere a immagini lontane, personali come un orizzonte inconscio:

Il est impossible de ne pas voir, ou plutôt de ne pas *revoir*, l'écharpe irisée que froisse la brise, le clapotis, les embruns, la brisure des vagues, le jaillissement de l'écume, le miroitement du soleil sur l'inégal miroir glauque, toute cette féerie dont on jouit quand on n'a pas le mal de mer.<sup>32</sup>

[È impossibile non vedere, o piuttosto *rivedere*, la sciarpa iridata che la brezza sguaisce, lo sciabordio, il taglio delle onde, lo zampillare della schiuma, il luccichio del sole sul glauco specchio ineguale, tutta questa magia di cui si gode quando non si ha il mal di mare.]

Il est je pense impossible à un auditeur pas trop récalcitrant de ne pas sentir, à cette musique réveiller mille souvenirs ou impressions endormies, dont il s'étonne qu'ils ne fussent point oubliés à jamais; miroitement d'un rayon, fuite d'une vague, grondement d'un rocher ou caresse d'une lame qui crève ses bulles sur la sable d'où elle se replie.<sup>33</sup>

[È, penso, quasi impossibile per un ascoltatore non troppo recalcitrante non sentire all'ascolto di questa musica risvegliare mille ricordi o impressioni addormentate, che ci si stupisce non fossero del tutto dimenticate; luccichio di un raggio, fuga di un'onda, sgocciolamento di una scogliera o carezza di una lama che fa scoppiare le sue bolle sulla sabbia su cui si ripiega.]

Ed è davvero probabile – come rilevato da George D. Painter<sup>34</sup> e Jean-Jacques Nattiez<sup>35</sup> – che sia stata *La mer* a suggerire a Proust un'epifania così complessa e ricercata come è quella che si materializza all'ascolto del *Settimino* di Vinteuil:

<sup>32</sup> «L'Excelsior», 18 dicembre 1911.

<sup>33</sup> «La Revue hebdomadaire», 28 ottobre 1905.

<sup>34</sup> George D. Painter, *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France 1966, p. 575.

<sup>35</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicista*, trad. it. R. Ferrara, Palermo, Sellerio 1991, p. 22 (ed. orig. *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois 1984).

La nuova opera s'iniziava, in mezzo a un silenzio acerbo, in un vuoto infinito, su superfici uniformi e piane come quelle del mare, in un mattino temporalesco già tutto tinto di porpora; e in quel rosa di aurora, quell'universo ignoto veniva tratto fuori dal silenzio e dalla notte, per formarsi progressivamente dinnanzi a me. Quel rosso così nuovo [...] tingeva come l'aurora tutto il cielo di una misteriosa speranza. [...] L'atmosfera fredda, lavata dalla pioggia, elettrica [...] mutava a ogni istante, cancellando la promessa purpurea dell'aurora. All'ora del meriggio, tuttavia, in uno splendore solare bruciante e passeggero, sembrava che materializzasse la gioia più densa.<sup>36</sup>

Queste descrizioni raccontano un ricordo ineffabile, impossibile da localizzare in una precisa area della memoria: una sorta di analogia dell'indecifrabile, che scatuisce corrispondenze involontarie e ingovernabili. Ma il percorso è inequivocabile: si passa da un'alba lucida di pioggia a un mezzogiorno infuocato, che materializza per un attimo un'impressione di calda e accogliente felicità. Eppure tutto scorre attraverso una memoria labile e irrequieta, densa di collegamenti latenti, in cui le cose sembrano filtrate da un "come se" irrealistico ed evocativo.

Anche queste reazioni sono il frutto di un rinnovato modo di interpretare il rapporto con il fruitore, che trascura l'esigenza di aderire a meccanismi di comunicazione universale, per stimolare attivamente le facoltà percettive di ogni singolo ascoltatore. Per questo non deve stupire il fatto che le reazioni suscitate da *La mer* siano spesso così diverse e contraddittorie. Nel secondo capitolo abbiamo osservato come generalmente il repertorio a programma di fine Ottocento tendesse a indirizzare in maniera piuttosto precisa la fruizione degli ascoltatori. L'ascolto de *La mer* invece documenta spesso impressioni opposte, che sembrano scontrarsi violentemente nel percorso di definizione dei significati sottesi alla composizione. Prendiamo ad esempio il sentimento di grandezza, che inevitabilmente si tende ad associare a una dimensione sconfinata come è quella del mare. Per gli ascoltatori dei primi del Novecento un'opera intitolata *La mer* automaticamente doveva esprimere la categoria dell'immensità. Eppure anche in questo caso le impressioni non furono affatto univoche. Si confrontino le seguenti osservazioni:

Léon Vallas: «J'étais impatient d'entendre cette œuvre si discuté [...] je n'ai rien remarqué de petit et d'artificiel, mais j'ai trouvé de l'ampleur et une réelle puissance, avec tout le charme de sonorités orchestrales très neuves».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Marcel Proust, *La prigioniera*, trad. it. P. Serini, Torino, Einaudi 1950, p. 227.

<sup>37</sup> «Revue musicale de Lyon», 2 febbraio 1908, p. 458 (Ero impaziente di ascoltare quest'opera così discussa [...] non ho notato niente di piccolo e di artificiale, ma vi ho trovato grandezza e una reale possenza, con tutto il fascino di sonorità orchestrali molto nuove).

Jules Jemain: «En débit du titre n'a fait dialoguer le vent et la mer que dans une langue incompréhensible et sans grandeur».<sup>38</sup>

Cronista anonimo: «Une préciosité de facture qui ne sied pas aux grands sujets [...] Il faudrait de la grandeur et de la puissance».<sup>39</sup>

Charles Koechlin: «Nous y pensons davantage aux golfes heureux de la Méditerranée, voire au charmant bassin d'Arcachon, qu'aux vagues puissantes de l'Océan (celles qu'on découvre de l'autre côté de la haute dune, au cap Ferret). On peut regretter que la voix de l'humaine détresse ne s'y fasse point entendre; et dans le spectacle de la mer, un sentiment d'infini est là, que parfois l'orchestre debussyste semble négliger un peu».<sup>40</sup>

Vallas e Koechlin lodarono *La mer* proprio per la sua capacità di evocare l'estensione smisurata della distesa marina. Mentre Jemain e il cronista della «Revue musicale» non riuscirono a ritrovare questa stessa caratteristica nella partitura di Debussy. E il discorso può essere perfettamente esteso ad altre categorie; Jean Chantavoine non riusciva a vedere nessuna profondità ne *La mer*, segnalando una lettura decisamente divergente rispetto a quella di alti fruitori:

Jean Chantavoine: «Ce qui manquait à cet océan est la profondeur: on ne se sent pas soulevé par la masse incommensurable qui affleure seulement à nos yeux».<sup>41</sup>

L'«Ouvreuse»: «Je ne cache pas ma vive admiration pour ces trois 'Marines' [...] le rythme profond et irrésistible de l'Océan, vous soulève dès les premières balancements des harpes divisées sur la pédale des contrebasses jusqu'à la fin du troisième esquisse».<sup>42</sup>

Jean Marnold: «Il y a des pages où l'on croit de côtoyer des abîmes et discerner jusqu'au fond de l'espace».<sup>43</sup>

<sup>38</sup> «Le Ménestrel», 30 novembre 1905 (A dispetto del titolo ha fatto dialogare il vento e il mare in una lingua incomprensibile e senza grandezza).

<sup>39</sup> «La Revue musicale», 1 novembre 1905, pp. 525-6 (Una raffinatezza di fattura che non si adatta ai grandi soggetti [...] Ci vorrebbe della grandezza e della potenza).

<sup>40</sup> Charles Koechlin, *Claude Debussy*, Paris, Henri Laurens 1927, pp. 31-2 (Noi pensiamo più ai golfi sereni del Mediterraneo, vedi il seducente bacino di Arcachon, che alle onde possenti dell'Oceano – quelle che si scoprono dall'altro lato dell'alta duna, a Cap Ferret. Si può rimpiangere che la voce dell'umana disperazione non si faccia affatto sentire; e nello spettacolo del mare c'è un sentimento di infinito, che talvolta l'orchestra di Debussy sembra trascurare un po').

<sup>41</sup> «L'Excelsior», 18 dicembre 1911 (Quello che mancava a questo oceano è la profondità: non ci si sente affatto sollevati dalla massa incommensurabile che affiora solo ai nostri occhi).

<sup>42</sup> «Comoedia», 20 gennaio 1908 (Io non nascondo la mia viva ammirazione per queste tre «marine» [...] il ritmo profondo e irresistibile dell'oceano vi solleva fin dai primi ondeggiamenti delle arpe divise su un pedale di contrabbasso fino alla fine del terzo schizzo).

<sup>43</sup> L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel 1958, p. 303 (Ci sono pagine in cui si crede di costeggiare degli abissi e di distinguere fino al fondo dello spazio).



Louis Laloy: «[...] Ce grave appel des trombones et des cors qui monte des profondeurs et vient s'épanouir en un triomphe rutilant [...] C'est l'heure meridienne où les yeux se ferment et le corps s'assoupit». <sup>44</sup>

E particolarmente sorprendente è il caso di Louis Schneider che, a distanza di soli tre anni, scrisse due recensioni completamente diverse, rilevando atteggiamenti stilistici opposti:

La recherche de l'impalpable est chez lui un but. [...] cette harmonie arrive parfois à des effets d'une simplicité qui paraissent d'une simplicité médiévale. <sup>45</sup>

Debussy est un impressionniste. Mais son impressionnisme se base sur la complexité harmonique et rythmique, sur la division de l'harmonie en incises, où l'expression résulte plutôt de la qualité de chaque moment sonore, que de rapports plus étendus. <sup>46</sup>

L'insieme di queste reazioni documenta una serie di impressioni complesse, per molti aspetti divergenti, ma tutte radicate in una difficoltà fruitiva fondamentale: individuare un nesso tra le componenti semantiche indicate dai titoli e una scrittura musicale, che agli ascoltatori del primo Novecento sembrava legata a categorie sostanzialmente astratte. Le impressioni raccolte documentano una sorta di distanziamento tra la figura del creatore e quella dell'ascoltatore: un filtro tra il livello poetico e quello estetico, che ostacola la ricostruzione chiara del pensiero del compositore. Tale difficoltà produsse due reazioni diverse: da una parte la riflessione astratta di chi si risolse a considerare la musica di Debussy secondo le categorie della musica assoluta (Lalo, Allix, Dukas); dall'altra l'atteggiamento di chi si accorse di godere di un'inedita libertà immaginativa (la maggior parte degli altri critici). Entrambe queste categorie di fruitori sono preziose per ricostruire nella maniera più attendibile il rapporto cercato da Debussy con il livello della fruizione. Certo, i contemporanei rilevarono tutte le difficoltà di una nuova concezione estetica, a cui non erano ancora abituati. Ma è proprio la loro inettitudine a fornirci informazioni essenziali per capire le intenzioni del compositore; grazie alla loro sensibilità pura, priva di stratificazioni cultu-

<sup>44</sup> «Bulletin français de la S.I.M.», 15 febbraio 1908, pp. 210-4 (Questo grave appello di tromboni e di corni che sale dalle profondità e viene a sbocciare in un trionfo rutilante [...] È l'ora meridiana in cui gli occhi si chiudono e il corpo si assopisce).

<sup>45</sup> «Gil Blas», 16 ottobre 1905 (La ricerca dell'impalpabile in lui è un fine. [...] questa armonia arriva talvolta a effetti di una semplicità che sembrano di una semplicità medievale).

<sup>46</sup> «Gil Blas», 20 gennaio 1908 (Debussy è impressionista. Ma il suo impressionismo si basa sulla complessità armonica e ritmica, sulla divisione dell'armonia in incisi, in cui l'espressione risulta più dalla qualità di ogni momento sonoro, che da rapporti più estesi).

rali, possiamo cogliere alcuni aspetti che oggi non colpiscono più l'ascoltatore moderno: l'assenza di una guida vincolante, la spinta a reagire attivamente, la sconfinata libertà di movimento lasciata all'immaginazione. Tutte queste reazioni sono strettamente legate alla sensazione di avvertire un'incolmabile distanza tra allusione extramusicale e realizzazione compositiva.

### ***La mer e il mare***

Come per i *Nocturnes*, la spiegazione più semplice e immediata che si potrebbe dare alle difficoltà fruibili evidenziate nel precedente paragrafo è quella che *La mer* sia un'opera da analizzare secondo le categorie della musica assoluta: un lavoro in cui forma e sintassi sono basate esclusivamente su ragioni intrinseche alla musica. Ma anche in questo caso non si tratta della risposta più convincente.

Come abbiamo già avuto modo di rilevare, la premeditazione del progetto formale non era una caratteristica estranea alla musica a programma francese di fine Ottocento. Le composizioni di Franck, Chabrier, d'Indy citate sopra documentano una riflessione schematica, che tiene conto di geometrie ed equilibri perfettamente indipendenti dal programma. Quindi la presenza di un progetto formale aprioristico, nella Francia di Debussy, non era assolutamente una caratteristica distintiva della musica assoluta.

Ma *La mer*, a differenza dei *Nocturnes*, non sembra contemplare in nessun momento un'adesione a schemi formali precostituiti. L'analisi di Jean Barraqué, in questo senso, ha offerto alla ricerca un contributo prezioso, perché ha rilevato nella scrittura de *La mer* un processo in cui le nozioni di sviluppo ed esposizione coesistono, rifiutando sistematicamente ogni modello prestabilito:

A partir de *La mer* (1905), Debussy créa un nouveau concept formel que l'on peut appeler *forme ouverte*, qui trouvera son plein épanouissement dans *Jeux* et les dernières œuvres: un procédé de développement dans lequel les notions mêmes d'exposition et de développement coexistent en un jaillissement ininterrompu, qui permet à l'œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d'aucun modèle préétabli.<sup>47</sup>

[A partire da *La mer* (1905), Debussy creò un nuovo concetto formale che si può chiamare *forma aperta*, che troverà la sua piena manifestazione in *Jeux* e nelle ultime opere: un procedimento di sviluppo nel quale le nozioni stesse di esposizione e di sviluppo coesistono in uno zampillo ininterrotto, che permette all'opera di avanzare in qualche modo da sola, senza il sostegno di alcun modello prestabilito.]

<sup>47</sup> Jean Barraqué, *La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes*, «Analyse musicale», XII, 3, 1988, 3, p. 15.

Barraqué ha messo in luce come ogni elemento della partitura nasca da quello immediatamente precedente, secondo un percorso in perenne divenire, che non rispetta uno schema precedentemente determinato. La sua analisi spiega perché ogni inquadramento nelle geometrie derivate dalla tradizione non possa essere applicato alla forma de *La mer*, e sembra mettere in dubbio anche le ipotesi avanzate da Roy Howat circa l'adesione di Debussy alle proporzioni che definiscono il calcolo geometrico della sezione aurea<sup>48</sup>. *La mer* è la prima opera in cui Debussy sembra rifiutare sistematicamente codici e contenitori. Ogni tentativo di estrarre architetture preesistenti si è rivelato fallimentare. Ma la cosa più difficile da capire è se questa particolare struttura formale sia frutto di un pensiero squisitamente musicale o piuttosto un riflesso del percorso extramusicale indicato dal titolo.

A primo avviso potrebbe sembrare una caratteristica allineata alla concezione lisztiana della musica a programma, intesa come espressione di un discorso libero da ogni vincolo geometrico. Ma l'analisi di Barraqué ci aiuta a capire quanto le scelte formali di Debussy siano indipendenti dalla volontà di seguire un programma extramusicale. Ogni elemento della partitura è generato da ciò che precede e la struttura dei tre brani potrebbe essere stata progettata indipendentemente dalla presenza dei titoli.

Occorre fare una ricerca sulle componenti semantiche della partitura, per rispondere a quei fruitori che consideravano la scrittura di Debussy il frutto di un pensiero squisitamente musicale. È questo tipo di studio che ci aiuta a scoprire alcuni legami evidenti con i contenuti evocati dai titoli.

Il primo episodio dotato di una fisionomia concreta in *De l'aube à midi sur la mer* è quello che compare a partire da batt. 31; il momento che segna, secondo Barraqué, la cesura tra l'introduzione e la prima vera sezione espositiva del brano<sup>49</sup>:

<sup>48</sup> Roy Howat, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press 1983, pp. 64-135.

<sup>49</sup> J. Barraqué cit., pp. 16-7.

Es. 1. C. Debussy, *De l'aube à midi sur la mer*, batt. 31 sgg.

The musical score for Violino II, Viola, and Violoncello from Debussy's *De l'aube à midi sur la mer* (measures 31 and following) is shown. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The Violino II and Viola parts begin with a forte (*f*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking, followed by a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part begins with a piano (*p*) dynamic and features triplet markings (*3*) and a *p* dynamic marking.

A emergere è un movimento disordinato degli archi, che si scompone in una figurazione ripetitiva dai contorni tremolanti di violini e viole e un sussulto reiterato dei violoncelli. Difficile non cogliere in questa formula un profilo simile a uno degli stilemi da sempre più utilizzati per dipingere il movimento delle onde marine. Si osservi questo passaggio tratto da un lavoro che ebbe un notevole successo nella Francia *fin de siècle* come *Le poème de l'amour et de la mer* di uno dei più cari amici di Debussy, Ernest Chausson:

Es. 2. E. Chausson, *Poème de l'amour et de la mer*, *La fleur des eaux*, batt. 298 sgg.

The musical score for voice and piano from Chausson's *Poème de l'amour et de la mer* (measures 298 and following) is shown. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The voice part begins with a forte (*f*) dynamic and features the lyrics "La mer chante". The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a repetitive, tremulous texture.

La cantata di Chausson nacque nel 1892 per voce e pianoforte su due liriche tratte dai *94 Poèmes de l'amour et de la mer* (1876) di Maurice Bouchor. Ma già l'anno successivo il compositore tornò al lavoro per realizzarne una versione orchestrale, che venne eseguita per la prima volta l'8 aprile 1893 alla Société Nationale de Musique. L'episodio citato sopra è tratto dal primo dei due brani, *La fleur des eaux*, e compare proprio in corrispondenza di un verso che allude chiaramente alla dimensione marina: «La mer chante et le vent moqueur raille l'angoisse de mon cœur». Il movimento ripetitivo e carezzevole delle biscrome crea un tessuto davvero simile a quello materializzato da Debussy.

Sempre in Francia, nel 1881, Victorin de Joncières, che abbiamo già imparato a conoscere come critico de «La Liberté», aveva composto un'opera per soprano, coro e orchestra intitolata *La mer*. Molto spesso si cita questo lavoro a proposito della genesi dell'omonima composizione di Debussy. Ma non mi sembra che finora gli studi si siano soffermati con l'adeguata attenzione su questa partitura oggi completamente dimenticata. *La mer* di Joncières fu eseguita per la prima volta il 9 gennaio 1881, senza suscitare né entusiasmo né reazioni sconvolte da parte del pubblico. Il testo su cui è basata è un poema di Édouard Guinand (e non Guinaud come indicato da Trezise)<sup>50</sup> diviso in quattro parti intitolate rispettivamente: *Le calme*, *La contemplation*, *La tempête* e *Epilogue*.

Senza dubbio sarebbe improduttivo cercare di forzare il confronto tentando di individuare nella composizione di Joncières una plausibile fonte per l'ispirazione de *La mer* di Debussy. Atteggiamento conservatore e rivoluzionario si scontrano violentemente osservando le due partiture. Ma il lavoro di Joncières può essere considerato un modello perfetto per individuare alcuni degli stili più caratteristici che i compositori del tardo Ottocento utilizzavano per descrivere l'immagine del mare. Per questo credo che debba portare a riflettere la presenza in quest'opera di alcuni elementi lessicali straordinariamente simili a quelli utilizzati da Debussy. Si osservi il movimento delle viole che Joncières utilizza per accompagnare i versi: «O mer tranquille, / ton flot docile / sait endormir bien de tourments».

Es. 3. V. de Joncières, *La mer*, *Le calme*, batt. 92 sgg.

The musical score shows the following parts and lyrics:

- Viola:** *pp* (pianissimo)
- Soprano:** O mer tran - quille - ton flot do - cile - sait en - dor - mir bien des tour - ments
- Contralto:** O mer tran - quille - ton flot do - cile - sait en - dor - mir bien des tour - ments
- Basso:** O mer tran - quille - ton flot do - cile - sait en - dor - mir bien des tour - ments
- Violoncello:** *p* (piano)
- Contrabbasso:** *pp* (pianissimo)

L'immagine del mare tranquillo, solcato solo da leggere increspature, proprio come in Chausson, prende la forma musicale di un movimento ostinato e carezzevole, che si manifesta nel registro intermedio degli archi: un timbro e

<sup>50</sup> S. Trezise cit., p. 33.

un'altezza neutri che creano nell'ascoltatore l'idea di un gesto dolce e inoffensivo, lo stesso che contraddistingue un evento naturale dai tratti pacati e distesi. Difficile non cogliere la somiglianza tra questa figurazione e quella che compare all'inizio di *De l'aube à midi sur la mer*. È troppo poco per delineare un rapporto di filiazione tra due opere che si avvalgono di risorse sintattiche ed espressive molto lontane; ma è un lemma comune alla tradizione francese a programma *fin de siècle*, che Debussy non sembra rifiutare affatto nella sua opera sinfonica.

Anche al di là del Reno, troviamo facilmente conferme a questa linea estetica. Naturalmente l'occhio cade su Liszt. C'è una composizione appartenente alla lunga lista dei suoi poemi sinfonici che lascia scoperte molte suggestioni legate alla dimensione marina: *Ce qu'on entend sur la montagne*. Abbozzata nel 1833, quest'opera fu completata nel 1850, e successivamente rivista fino al 1854. Il riferimento letterario è legato all'omonimo poema di Victor Hugo incluso nella raccolta *Feuilles d'automne* (1830), che descrive l'ascesa su una montagna protesa sulla costa; nel silenzio dell'altura l'Io lirico ascolta due voci: quella pacifica e gioiosa del mare e quella triste e lacerante degli uomini sulla terra. Il poema di Hugo nasce dal confronto tra il canto della natura e il dolore dell'umanità; e Liszt segue fedelmente il percorso poetico, creando due episodi contrapposti, che raffigurano bene la dialettica tra i mondi che si scontrano violentemente nel testo letterario. Anche in questo caso il mare è dipinto attraverso sonorità ondeggianti, liquefatte: negli archi ritroviamo le stesse figurazioni vibranti, fatte di movimenti minimi e ripetitivi, che abbiamo incontrato negli esempi precedenti:

Es. 4. F. Liszt. *Ce qu'on entend sur la montagne*, batt. 1 segg.

The image shows the beginning of the musical score for Franz Liszt's symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne*. The score is for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The first measure of each instrument is marked with a rest and the instruction "con sordina" (with mutes). The second measure begins the main musical theme, marked with the instruction "pp misterioso e tranquillo". The Violino I and II parts play a series of eighth notes, while the Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts play a series of quarter notes. The Violino I and II parts have a slur over the first four measures, and the Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts have a slur over the first four measures. The score is written for the first four measures of the piece.

Liszt addirittura ricorre al timbro evanescente della sordina, alludendo alla voce misteriosa e imprevedibile del mare: una calma irrequieta, che sembra destinata a esplodere da un momento all'altro.

L'universalità di questo elemento lessicale è confermata anche da un'indagine sui lavori a programma nati in ambito est-europeo. Rimskij-Korsakov incomincia con una figurazione molto simile il suo poema sinfonico *Episodi della leggenda di Sadko* (prima versione 1863, seconda versione 1893), ispirato alla stessa vicenda ambientata nei mari del Nord, che avrebbe generato la successiva opera *Sadko* (1898):

Es. 5. N. Rimskij-Korsakov, *Episodi dalla leggenda di Sadko*, batt. 1 segg. (particolare archi).

Moderato assai

V.no I

V.no II

V.la

Cb.

pp

V.no I

V.no II

V.la

Cb.

pp

Alexander Glazunov, nella sua fantasia per orchestra intitolata *Il mare* (1889), che – stando alle parole del programma – si propone di dipingere la visione dell'uomo di fronte all'immensità del mare, ricorre allo stesso stilema nella parte iniziale del brano, quando le ire della tempesta non si sono ancora scatenate:

Es. 6. A. Glazunov, *Il mare*, batt. 74 sgg. (particolare archi).

The image shows a musical score for five string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The music is in 3/8 time and features a delicate, wavy texture. Violino I plays a triplet of eighth notes, marked *p*. Violino II plays a triplet of eighth notes, marked *pp*. Viola plays a triplet of eighth notes, marked *pp*. Violoncello plays a triplet of eighth notes, marked *mf*. Contrabbasso plays a triplet of eighth notes, marked *p*. The score is for measures 74-76.

E anche Čajkovskij, nella sua fantasia sinfonica *La tempesta* op. 18 (1873), ispirata all'omonimo dramma di Shakespeare, ci ha lasciato nelle prime e nelle ultime pagine della partitura una delle più suggestive immagini di calma marina che la storia della musica abbia mai conosciuto, dando ai suoni l'anima dello spazio, della lontananza e della profondità. Così recita il programma:

Mare. Il mago Prospero invita il folletto Ariel a scatenare una tempesta nella quale soccombe la nave guidata da Fernando. Isola incantata. Primi timidi approcci amorosi tra Miranda e Fernando. Ariel. Caliban. I due innamorati s'abbandonano al fascino della passione. Prospero si libera della prerogativa di mago e lascia l'isola. Mare.<sup>51</sup>

Due volte compare la parola «Mare», da sola, a incorniciare una vicenda in cui Čajkovskij predilige il lato sentimentale a quello eterico e magico dell'opera di Shakespeare. In perfetto allineamento con il programma, anche la partitura si apre e si chiude su due episodi identici, che alludono chiaramente all'elemento naturalistico additato dal programma. E anche in questo caso troviamo ancora una volta una figurazione ripetitiva e ondeggiante agli archi, che scorre regolare e ininterrotta come un flusso liquido.

<sup>51</sup> Rino Maione, *Il poema sinfonico*, Milano, BMG Ricordi 2002, p. 67.



Es. 7. P.I. Čajkovskij, *La tempesta*, batt. 10 sgg. (particolare corno e archi).

The musical score shows six staves. The top staff is for the Horn in F, which plays a simple melody. The bottom five staves are for the strings: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The strings play a complex, rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, creating a vibrating texture. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) for all parts.

Insomma, si tratta di un elemento lessicale piuttosto diffuso sul finire dell'Ottocento per dipingere l'immagine del mare (anche *La mer* di Paul Gilson – 1892 – si apre su uno sfondo lievemente vibrante degli archi). Debussy non poteva non rendersene conto. Così come non poteva non rendersi conto che l'apertura di *De l'aube à midi sur la mer* si avvale di un altro procedimento piuttosto comune per dipingere l'immagine dell'immensità marina: lasciare in evidenza i bassi, proponendo all'ascoltatore una sonorità sprofondata nel registro grave:

Es. 8. C. Debussy, *De l'aube à midi sur la mer*, batt. 1 sgg.

The musical score is for the beginning of Debussy's *De l'aube à midi sur la mer*. It is in 9/8 time and D major. The score includes parts for Timpani, Arpa I, Arpa II, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is marked 'Très lent'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) for the Timpani, Arpa I, Arpa II, and Contrabbasso. The Viola and Violoncello parts are marked 'con sordina' (with mutes). The score shows the first five measures of the piece.

Molte delle composizioni a programma dell'Ottocento ispirate al tema del mare incominciano nello stesso modo. *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (1828-32) di Mendelssohn si apre proprio su un disegno dei contrabbassi, il cui timbro resta protagonista nel corso dell'intera introduzione:



Es. 11. V. de Joncières, *La mer, Le calme*, batt. 1 sgg.

**Largo**

Viola

Violoncello

Contrabbasso

*ppp*

Es. 12. E. Lalo, *Le roi d'Ys, Ouverture*, batt. 1 sgg.

**Andante**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

*p*

Gran parte del fascino dell'oceano nasce dalla profondità dei suoi sconfinati abissi; ed è proprio nel baratro del registro grave che i compositori dell'Ottocento andavano a cercare un modo per introdurre l'ascoltatore alle raffigurazioni del mare.

Anche la figurazione che compare a batt. 17 sgg. in *De l'aube à midi sur la mer* sembra allineata a uno stilema piuttosto sfruttato dalla tradizione delle composizioni di ambientazione marina:

Es. 13. C. Debussy, *De l'aube à midi sur la mer*, batt. 8 sgg. (particolare archi).

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

La ritroviamo in Wagner nell'Ouverture da *Der fliegende Holländer*, in *Episodi dalla leggenda di Sadko*, ne *Il mare* di Glazunov:

Es. 14. R. Wagner: *Der fliegende Holländer*, Ouverture, batt. 32 sgg. (particolare archi).

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Es. 15. N. Rimskij-Korsakov, *Episodi dalla leggenda di Sadko*, batt. 63 sgg. (particolare archi).

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

*f* *dim.* *p*

Es. 16. A. Glazunov, *Il mare*, batt. 411 sgg. (particolare archi).

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

*f* *dim.* *p*

Anche per il gioco delle onde, a cui allude il secondo pannello del trittico di Debussy, potremmo trovare facilmente qualche radice nella cultura musicale di fine Ottocento. *Jeux de vagues* nella sua introduzione ci colpisce per l'estrema agitazione timbrica: ogni battuta prevede l'intervento di uno strumento diverso. Tutto si muove in maniera frammentaria e imprevedibile. Se dovessimo individuare una categoria con cui descrivere l'apertura di questo brano, sicuramente la più appropriata sarebbe quella del disordine: una caratteristica che raffigura in maniera efficace una delle componenti distintive dei movimenti del mare. L'imprevedibilità di questo elemento naturale si specchia in un'orchestrazione mutevole, dai tratti frastagliati, che non lascia spazio all'apparizione di elementi melodici o ritmici memorabili. Tutto scorre in maniera liquida, fluida, senza lasciare nell'ascoltatore nessun ricordo solido.

Es. 17. C. Debussy, *Jeux de vagues*, batt. 1 sgg.

The musical score is for the first four measures of 'Jeux de vagues' by Debussy. It is written for a full orchestra. The tempo is 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes parts for the following instruments: Flauto, Corno inglese, Clarinetto in E♭, Fagotto, Corno in Fa♯1, Corno in Fa♯2, Tromba in Do♯, Piani, Glockenspiel, Arpa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score shows the initial measures with various dynamics like *pp*, *p*, and *mf*, and includes markings for 'con sordina' for the horns and trombone.

La scrittura di Debussy è di una raffinatezza inarrivabile. Dinamiche, timbri, ritmo si scompongono, creando un effetto sonoro unico. Ma, andando a indagare la produzione di fine Ottocento dedicata al medesimo soggetto, troviamo casi in cui il movimento marino è associato a una concezione simile della frammentazione timbrica. Si osservi che cosa succede in *Episodi dalla leggenda di Sadko*, quando l'azione comincia a movimentarsi e il compositore vuole restituirci l'impressione di un'agitazione tra le onde:

Es. 18. N. Rimskij-Korsakov, *Episodi dalla leggenda di Sadko*, batt. 41 sgg.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Ottavino, Flauto, Oboe, Clarinetto in La, Fagotto, Corno (two parts), Trombone, Tuba, Timpani, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The woodwinds and strings enter with various rhythmic patterns, often marked with a forte (f) dynamic. The timpani part is particularly prominent, featuring a series of rolls and a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking. The overall texture is complex and colorful, characteristic of Rimskij-Korsakov's style.

Il tempo da Moderato assai diventa Allegro molto e l'orchestrazione si fa improvvisamente più colorata: gli strumenti si esprimono attraverso brevi e fugaci sussulti, rifiutando sistematicamente ogni fisionomia tematica. L'ascoltatore è sottoposto a una destabilizzazione timbrica, ritmica e melodica. Tutto ciò che gli resta nelle orecchie è l'impressione di un movimento scomposto, privo di equilibri e di proporzioni. La trama tessuta da Debussy è decisamente più ricercata, ma l'idea di fondo è simile nella sua adesione alla categoria del disordine timbrico.



E naturalmente anche l'episodio che compare a batt. 132 sgg. di *De l'aube à midi sur la mer* sembra avere qualche legame non trascurabile con una lunga tradizione di eventi. Qui davvero il titolo parrebbe instaurare un legame evidente con la realizzazione musicale. Molti degli elementi che formano questo episodio riconducono all'abbagliante apparizione del sole di mezzogiorno, vale a dire l'ultimo momento del percorso indicato da Debussy nel titolo del brano. A introdurlo sono difatti il timbro luminoso di arpe e flauti, lo stesso impasto timbrico su cui ci siamo soffermati riflettendo sull'apparizione della luna in *Nuages* (cfr. sopra):

Es. 19. C. Debussy, *De l'aube à midi sur la mer*, batt. 132 sgg.

Très lent

Flauto *pp*

Fagotto 1 *p*

Fagotto 2 *pp* mais très soutenu *p*

Corno in Fa 1 *pp* mais très soutenu

Corno in Fa 2 *pp* mais très soutenu

Trombone 1 *pp*

Trombone 2 *pp*

Piatti

Arpa 1 *pp*

Arpa 2 *pp*

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabbasso *pp*

Poi il *climax* si intensifica e a restare scoperti sono gli ottoni che concludono il movimento con una grandiosa fanfara. Tutto questo episodio presenta diverse caratteristiche allineate alle realizzazioni sonore dell'apparizione del sole. Basterà ritornare sugli esempi citati nel terzo capitolo, da *Jour d'été à la montagne* di Vincent d'Indy ad *Also sprach Zarathustra* di Strauss, per notare alcune somiglianze innegabili con le scelte compositive di Debussy. Il timbro solido degli ottoni era da sempre un colore perfetto per dipingere l'apparizione del sole. Ma anche l'irruzione della triade di sol bemolle maggiore, particolarmente sorprendente nella scrittura di Debussy, segna una significativa affinità con l'uso delle armonie da sempre legato alla raffigurazione di questa immagine. La conclusione di *De l'aube à midi*, sulla carta, sembra raccontarci davvero l'avvento del "midi". Gli ingredienti utilizzati da Debussy non sembrano così lontani da quelli utilizzati dalla tradizione di fine Ottocento per raccontare in musica l'accecante luminosità del sole.

Trezise scrive:

Debussy spurns the more obvious devices associated with the sea, wind, and concomitant storm in favour of his own highly, individual vocabulary.<sup>52</sup>

[Debussy dà un calcio ai più ovvii strumenti associati a mare, vento e tempeste concomitanti in favore del suo alto, individuale vocabolario.]

Ma alla luce dei confronti operati nelle pagine precedenti, i vocaboli utilizzati da Debussy non appaiono poi così sradicati dal passato. Alcuni stilemi non sembrano così distanti dalla tradizione e molto del lessico analizzato non segna uno scarto incolmabile con le risorse di fine Ottocento. Forse sono altre le strade da percorrere per individuare l'originalità di Debussy rispetto al repertorio a programma del suo tempo. Se il lessico non è poi così lontano da quello coevo, allora bisogna cercare altrove le linee essenziali della rivoluzione debussysta.

Occorre capire anche in questo caso perché molti dei primi ascoltatori non siano riusciti a trovare un contatto tra titoli e musica, visto che *La mer*, come abbiamo dimostrato, attinge a un repertorio lessicale molto vicino alle consuetudini del tempo. Nel paragrafo precedente abbiamo documentato una sistematica difficoltà da parte dei primi ascoltatori nel cogliere i contenuti extramusicali della composizione; ora abbiamo rilevato la presenza di numerosi elementi lessicali perfettamente funzionali alle immagini evocate dai titoli. Ci troviamo nella stessa situazione descritta a proposito dei *Nocturnes*: una con-

<sup>52</sup> S. Trezise cit., p. 49.

tradizione evidente, che occorre analizzare a fondo. Senza dubbio, alla luce di quanto osservato sopra, Pierre Lalo forzava molto i confini della riflessione, quando esortava a leggere i tre brani de *La mer* come «ingénieux morceaux de musique»<sup>53</sup>, basati sulle categorie della musica assoluta: la presenza di un lessico comune a molte delle composizioni a programma di fine Ottocento contesta questa idea. Ma resta da capire perché l'evidenza di queste componenti semantiche della partitura non sia apparsa tale al pubblico di inizio Novecento. Occorre approfondire altri aspetti della partitura per capire come mai *La mer* sia risultata così ostile nella definizione dei suoi lineamenti extramusicali, e quali siano stati i veri ostacoli che hanno impedito ai primi fruitori di leggere questa composizione secondo le categorie maturate alla fine dell'Ottocento per l'ascolto della musica a programma.

### ***De l'aube à midi sur la mer: il tempo reticolare***

Il primo significato in cui ci imbattiamo appena apriamo la partitura de *La mer* è legato alla dimensione del tempo. Il percorso che va dall'alba a mezzogiorno inevitabilmente presuppone una successione lineare di eventi. Debussy non parla dell'alba e del mezzogiorno, ma del passaggio dall'alba al mezzogiorno, di un movimento temporale che individua un punto di partenza e un punto d'arrivo: un processo diacronico, che scivola attraverso le varie fasi della mattinata. Fu senza dubbio questo uno degli aspetti che più apparvero oscuri al pubblico delle prime esecuzioni. Le battute di Satie e del cronista anonimo de «La Revue musicale» (cfr. sopra) sono proprio volte a contestare l'imprecisione del percorso musicale seguito da Debussy in relazione alla nozione di tempo: una sorta di contraddizione tra quanto suggerito dal titolo e quanto realizzato in musica.

Ed effettivamente tutto il primo brano de *La mer* sembra proporre un discorso fortemente in antitesi rispetto alle nozioni di linearità e continuità. La successione degli episodi definisce un percorso discontinuo e frammentario. Si osservi lo schema formale che si può rintracciare in *De l'aube à midi sur la mer*:

---

<sup>53</sup> «Le Temps», 21 gennaio 1908.

Episodio	Battuta	Caratteristiche
Introduzione	1-22	Esposizione T ciclico
Episodio di transizione	23-30	Nessuna definizione tematica precisa
Episodio A	31-46	Archi vibranti T1 corni con sordina
Episodio B	47-52	T2 flauto solo
Episodio di transizione	53-8	Distensione
Episodio C	59-63	T3 oboe - cr inglese
Episodio B'	64-7	T2 flauto
Episodio A'	68-72	T1 corni
Episodio di transizione	73-83	Ostinato arpe e archi
Episodio D	84-99	T4 violoncelli divisi
Episodi di transizione	100-22	Glissandi archi Ostinato ritmico
Episodio E	123-fine	T5 Ottoni, flauti e arpe

Senza dubbio il punto di arrivo è molto diverso da quello di partenza. E assistiamo anche a una indiscutibile evoluzione tematica. Ma due aspetti contrastano profondamente con la linearità diacronica evocata dal titolo: la frantumazione del discorso e la reversibilità del percorso. L'idea di tempo sottintende una continuità regolare tra le varie sezioni che compongono il processo: un divenire graduale, proprio come il trascorrere degli eventi. In *De l'aube à midi sur la mer* invece assistiamo a una giustapposizione di episodi fortemente contrastanti: ogni idea segna uno scarto con le sezioni immediatamente precedenti. Tutto procede per frammenti (la durata media degli episodi portanti non supera le cinque battute), ma soprattutto l'apparizione degli episodi principali sembra delineare alcune interpolazioni, momenti parentetici, che si manifestano in maniera totalmente inaspettata. L'esposizione dell'Episodio A, o dell'Episodio D, non è il frutto di un discorso accuratamente preparato, ma una frattura improvvisa che sembra squarciare la tela della composizione. L'impressione che si prova all'ascolto è totalmente opposta a quella del passaggio graduale da una fase all'altra del processo temporale. Si procede per contrasti e fratture, secondo una concezione discontinua del tempo che non ha nessun rapporto con quella oggettiva dei nostri orologi. Pierre Boulez ha rilevato con estrema acutezza questo aspetto della scrittura di Debussy:

Avec lui le temps musical change souvent de signification, surtout dans ses dernières œuvres. Voulant créer sa technique, créer son vocabulaire, créer sa forme, il fut amené à bouleverser totalement des notions qui, jusqu'à lui, étaient demeurées statiques: le mouvant, l'instant, font irruption dans sa musique; non seulement l'impression de l'instant, du fugitif, à quoi on l'a réduit, mais bien une conception relative du temps musical, et plus généralement de l'univers musical.<sup>54</sup>

[Con lui il tempo musicale cambia spesso di significato, soprattutto nelle sue ultime opere. Volendo creare la sua tecnica, creare il suo vocabolario, creare la sua forma, egli fu spinto a sconvolgere totalmente nozioni che, fino a lui, erano rimaste statiche: il movimento, l'istante, fanno irruzione nella sua musica; non solo l'impressione dell'istante, del fugitivo, a cui lo si è ridotto, ma di una concezione relativa del tempo musicale, e più generalmente dell'universo musicale.]

E infatti il primo movimento de *La mer* sembra proprio accostare una serie di istanti isolati, scaglie di tempo posizionate su un asse non orientato, in cui manca sistematicamente il tessuto connettivo, il materiale che garantisce l'affermazione di una continuità temporale. Elizabeth McCombie sviscera a fondo questo procedimento nel paragrafo del suo libro intitolato *The poetics of discontinuity*<sup>55</sup>.

Alla frammentazione occorre aggiungere il problema della reversibilità del tempo. Il ritorno su materiali e temi già presentati è un aspetto assolutamente tipico della musica assoluta: un processo generalmente motivato da precise ragioni formali. Ma il percorso suggerito dal titolo *De l'aube à midi sur la mer* sembra alludere a un progresso continuo, che esclude la riproposizione del già detto, esattamente come la natura dell'asse temporale esclude la coesistenza di più direzioni: il vettore del tempo oggettivo è uno solo e non può essere invertito. Debussy invece sceglie di scorrere liberamente sull'asse diacronico. Prima avanza, poi regredisce: presenta gli Episodi A, B e C, poi torna indietro con gli episodi B' e A', quindi avanza nuovamente con gli episodi D e E. Il tempo seguito dal suo discorso musicale è reversibile: incrocia direzioni opposte, confondendo le dimensioni del presente, del passato e del futuro. Ma proprio per questo si muove in profonda contraddizione rispetto a quanto suggerito dal titolo, che allude al tempo della natura, allo slittamento impercettibile e progressivo che contraddistingue le varie fasi di una mattinata. Il contrasto è stridente: frammentazione e reversibilità del tempo sembrano contestare la nozione su cui si fonda il riferimento extramusicale proposto da Debussy. Le attese create nell'ascoltatore entrano senza dubbio in conflitto con la realizzazione musicale proposta dal compositore.

<sup>54</sup> Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil 1966, p. 346.

<sup>55</sup> Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Clarendon Press 2003, pp. 45-94.

C'è poi l'episodio che chiude il primo movimento (batt. 132 sgg. – cfr. es. 19); una sezione che, come si è detto, manifesta alcune affinità lessicali evidenti con la tradizionale fisionomia musicale delle apparizioni luminose: timbro e armonia sembrano parametri allineati alle scelte commentate nel terzo capitolo di questo lavoro. Eppure, nelle recensioni raccolte, sono davvero pochi i fruitori che individuarono in questo momento l'apparizione del mezzogiorno in tutto il suo bagliore. Solo Louis Laloy e Proust nelle loro riflessioni inseriscono alcune fugaci allusioni alla luminosità del sole (cfr. sopra). Ma a parte questi due casi isolati, nelle decine di recensioni esaminate non troviamo traccia di riferimenti all'immagine del sole di mezzogiorno. Senza dubbio è un fatto particolarmente curioso, viste le affinità rilevate tra il lessico di Debussy e quello di fine Ottocento. Ma l'episodio su cui si conclude *De l'aube à midi sur la mer* non è la naturale conclusione di un movimento diacronico lineare; è un frammento improvviso che si estingue non appena prende forma: la potenza espressiva è attenuata dalla brevità e dalla imprevedibilità dell'apparizione. Inoltre questo episodio va messo a confronto con le successive riproposizioni che incontriamo negli altri brani de *La mer*. Le reazioni dei fruitori vanno sempre commisurate alla portata complessiva della composizione: le impressioni che rimangono nella mente di chi ascolta sono sempre il frutto di una stratificazione di significati, che si compie solo nel momento in cui si spegne l'ultima nota. E *La mer* è un lavoro sinfonico in cui tutti e tre i brani presentano scambi significativi di materiale, che compongono un pannello impossibile da esaminare in maniera selettiva. Non va trascurato quindi il fatto che l'episodio conclusivo di *De l'aube à midi sur la mer* sia ripreso in *Dialogue du vent et de la mer*, l'ultimo brano del trittico. La seconda ripresa (batt. 262 sgg.) sfrutta il tono magniloquente dell'idea melodica e timbrica per concludere in maniera spettacolare l'opera. Ma la prima ripresa è particolarmente interessante, perché ci aiuta a riflettere sulla dimensione temporale del primo brano. Il tema commentato a proposito dell'apparizione del mezzogiorno è difatti unito alla cellula melodica su cui si apre *De l'aube à midi sur la mer*: l'alba e il mezzogiorno si fondono cioè in un'unica idea melodica, che scardina in maniera sconvolgente il decorso temporale suggerito dal titolo del primo brano.

Es. 20.

*Dialogue du vent et de la mer*, batt. 133 sgg.

Fagotto 1

Fagotto 2

Controfagotto

Corno in Fa 1

Corno in Fa 2

Tromba in Fa

*De l'aube à midi*, batt. 131 sgg. (finale)

*De l'aube à midi*, batt. 6 sgg. (introduzione)

L'episodio introduttivo e quello finale di *De l'aube à midi sur la mer* si fondono in un'unica idea a partire da batt. 133 di *Dialogue du vent et de la mer*: alfa e omega si incontrano, l'alba e il mezzogiorno non sono più i due poli estremi della linea temporale evocata dal titolo, ma si confondono in una sola materia tematica. Ci troviamo di fronte a un altro caso di ricordo aperto, di reminiscenza multipla, che rinvia a due situazioni diverse. Non solo l'immaginazione dell'ascoltatore è stimolata in due direzioni diverse; ma i due ricordi sono in aperto contrasto, perché definiscono il momento iniziale e finale di un percorso temporale orientato. La separazione tra punto di partenza e punto di arrivo si annulla, mettendo in crisi la nozione di continuità temporale suggerita dal titolo del primo brano. Ecco allora che ci troviamo in una situazione nota: Debussy crea precise attese nell'ascoltatore avvalendosi del peso semantico contenuto nei riferimenti extramusicali, ma poi sceglie una via contraddittoria; evita di orientare con precisione il livello della fruizione, garantendo all'ascol-

tatore di muoversi liberamente nel tessuto dei ricordi e dell'immaginazione. Il tempo della sua musica non ha quindi alcun rapporto con quello della natura, a cui sembra alludere il titolo *De l'aube à midi sur la mer*. Non è un tempo vettoriale, ma reticolare: ogni movimento conduce a bivi complessi, in cui si intrecciano strade completamente diverse. E ogni scelta può portare al punto di partenza come al punto di arrivo: due dimensioni sullo stesso piano, che si possono sovrapporre l'una sull'altra.

### *Jeux de vagues*

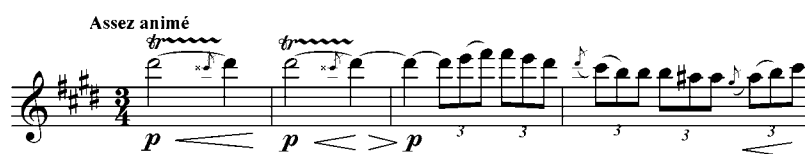
#### Frammentarietà e continuità

L'immagine del gioco delle onde, come rilevato precedentemente, era da sempre stata collegata alla categoria della frammentarietà. Movimenti scomposti, formati da timbri in continuo divenire, episodi che non lasciano scoperta nessuna idea tematica precisa: esattamente quello che succede all'inizio di *Jeux de vagues* (cfr. es. 17).

Ma anche in questo caso la scrittura di Debussy ci mette di fronte a un contrasto stridente tra la polverizzazione di molti aspetti della partitura e la solidità dei temi che emergono nel corso del brano.

La prima idea è piuttosto liquida nella sua apertura affidata a due frizzanti trilli; ma anch'essa sembra rispettare la categoria della continuità. La sua linearità è garantita da sistematiche iterazioni melodiche.

Es. 21. C. Debussy, *Jeux de vagues*, batt. 36 sgg.



La seconda idea melodica, invece, è molto distesa e ben delineata:

Es. 22. C. Debussy, *Jeux de vagues*, batt. 61 sgg. (particolare cr ingl., cl).

Cédez un peu

Corno inglese

Clarinetto in La

*p* expressif (en dehors)

*più p*



A conferirle solidità non è solo l'ampiezza del fraseggio, ma anche l'intensità ritmica, che dà estrema continuità all'andamento tematico: un ostinato di flauti e clarinetti che definisce una fisionomia timbrica ben precisa all'episodio.

Queste invenzioni melodiche così nette e solide sono apertamente in contrasto con quanto contraddistingue l'apertura del brano. Quella frammentarietà puntiforme, che sembrava ben rappresentare il movimento inafferrabile delle onde, va a scontrarsi contro una solidità tematica, ritmica e timbrica decisamente imprevedibile. La scrittura divisionista di Debussy si trova a confronto con una robustezza melodica che vive in un emisfero diametralmente opposto. Ed è proprio questa apparente inconciliabilità che produce una composizione straordinariamente originale, capace di lavorare con gli opposti senza cercare necessariamente una mediazione.

Senza dubbio il livello dell'ascolto è sottoposto a suggestioni sensibilmente contraddittorie: prima domina una frammentarietà tutto sommato ben allineata all'immagine evocata dal titolo; poi emergono melodie solide, i punti si trasformano in linee continue e si fa da parte ogni sensazione di disordine. Naturalmente le due categorie coesistono, ma l'ascoltatore è disorientato e perde progressivamente contatto con il riferimento extramusicale evocato dal titolo. Una sintetica schematizzazione può agevolare l'individuazione di questa convivenza di atteggiamenti sintattici contrastanti, separando i momenti in cui il discorso procede in maniera continua e quelli in cui a dominare è invece la nozione di frammentarietà. I momenti in cui la sintassi è frammentaria sono quelli in cui Debussy lavora su scaglie tematiche disarticolate, timbri in continuo movimento, concatenazioni di episodi apparentemente privi di collante. I momenti in cui la sintassi è continua sono invece quelli in cui emerge una precisa idea tematica, l'orchestrazione individua linee e non punti, e le varie sezioni non lasciano scoperti i loro punti di sutura.

Episodio	Caratteristiche	Battute
Sintassi frammentaria	Nessun tema	1-10
Sintassi continua	Due esposizioni tematiche T introduttivo (fl-ob)	11-27
Sintassi frammentaria	Testa T introduttivo	28-35
Sintassi continua	Due esposizioni tematiche T' (vni I)	36-47
Sintassi frammentaria	Glissandi arpe – idea per quinte eccedenti (corni)	48-58
Sintassi continua	Esposizione T'' (cr ingl.)	59-66

Sintassi frammentaria	Evoluzione T''	67-99
Sintassi continua	Ripresa T'' (vc)	100-14
Sintassi frammentaria	Frammenti tematici sparsi (tr, ob, cl) transizione verso culmine brano	115-49
Episodio culminante	Apparizione T ciclico	150-5
Sintassi continua	Ripresa T'	156-219
Sintassi frammentaria	Glissandi arpe – frammento T intro	220-32
Sintassi continua	Episodio statico (arpe, glock.)	233-fine

Il contrasto si fa ancora più evidente se si avanza un confronto tra l'apertura e il finale di *Jeux de vagues*. L'instabilità delle battute iniziali si trasforma in una staticità profonda, precisata da lunghissimi pedali dei contrabbassi. Scompaiono definitivamente irrequietezza timbrica, melodica e ritmica; e tutto trascolora in pianissimo, scivolando sopra il lineare e solido sostegno dei contrabbassi. L'immagine del gioco scomposto delle onde è ormai stata divorata da tutto ciò che è successo nel corso del brano. Arpe e glockenspiel si immobilizzano su un movimento ripetitivo, che sembra riprodurre la sonorità di un carillon rotto. Ogni contrasto si ammorbidisce nel silenzio di un etereo *sempre ppp*, che pare aver perso definitivamente ogni contatto con il mondo terreno della natura. Il mare, le onde, la terra, l'uomo sembrano solo più un ricordo lontano, emerso in maniera irrealistica come un movimento inconsapevole della memoria.

### L'indecifrabilità tematica

La fisionomia dei temi che emergono in *Jeux de vagues* merita una riflessione particolare. Non mi risulta che gli studi su *La mer* si siano soffermati a fondo su questo problema, ma ritengo utile commentare brevemente quanto osserva Carlo Migliaccio:

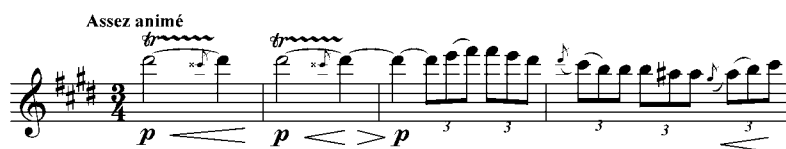
Oltre al vivace valzer iniziale, il cui tema ricorrente è costituito da una pungente terzina ascendente, che fa da *pendant* al tema del primo movimento, troviamo anche una tarantella, un bolero e persino un frammento di "funiculi funiculà": non vere e proprie citazioni, ma suggestioni provenienti dalle sponde di quei paesi particolarmente marini, Spagna e Italia meridionale, il cui riferimento dà al pezzo il suo naturale e solare sapore mediterraneo.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Carlo Migliaccio, *Invito all'ascolto di Debussy*, Milano, Mursia 1997, pp. 162-3.

Migliaccio, stando a quanto mi risulta, è il solo studioso che si sia spinto a individuare in *Jeux de vagues* possibili riferimenti a suoni di alcune culture musicali. Ed effettivamente sia il primo, sia il secondo tema potrebbero essere produttivamente messi a confronto con precise suggestioni melodiche.

Il primo tema presenta una fisionomia ritmica simile a quella delle tarantelle. Si osservi la somiglianza tra questa idea melodica e quella che apre *Les collines d'Anacapri*, il quinto brano tratto dal primo libro dei *Préludes* (1910).

Es. 23. *Jeux de vagues*, primo tema.



Es. 24. C. Debussy, *Préludes* (I livre), *Les collines d'Anacapri*, batt. 14 sgg.



L'andamento scattante, la scansione del periodo per terzine, il movimento sinuoso per gradi congiunti: sono tutti elementi tipici della tarantella che ritroviamo nel tema di ispirazione mediterranea di *Les collines d'Anacapri*.

E anche il secondo tema (cfr. es. 22) potrebbe riflettere una certa connotazione geografica: sia il ritmo ostinato di flauti e clarinetti (un bolero), sia l'andamento cromatico dell'arabesco tessuto dal corno inglese sembrano risentire di un'ispirazione spagnoleggiante.

Eppure anche questa connotazione extramusicale passò assolutamente inosservata all'ascolto dei primi fruitori. Nessuna recensione documenta la presenza di influenze iberiche o italiane nella trama di *Jeux de vagues*. E anche in sede critica, come detto, non mi risulta che questo particolare sia stato rilevato da molti studiosi. Queste eventuali allusioni sono un po' macchinose da spiegare all'interno del percorso semantico suggerito da *La mer*. Migliaccio ci ricorda che Spagna e Italia sono penisole; quindi i movimenti incontrollabili delle onde avrebbero potuto portare l'immaginazione di Debussy sulle coste di quelle aree geografiche. Ma una scelta del genere sarebbe davvero difficile da mettere in rapporto con la poetica e le tecniche compositive finora commentate ne *La mer*.

Al contrario, io credo che la presenza di questi vocaboli provi paradossalmente ancora di più l'esigenza di astrazione del compositore. È forse questo uno dei

pochi casi in cui Debussy sembra davvero estraniarsi dall'universo semantico consegnato dalla tradizione. Abbiamo osservato in precedenza come generalmente il lessico utilizzato nelle sue composizioni sia imparentato con quello tramandato dalle esperienze di fine Ottocento. In questo caso ci troviamo di fronte a un'idea melodica che in una composizione di Chabrier o Charpentier sarebbe sicuramente stata accostata alle culture musicali mediterranee. In *Jeux de vagues* invece perde ogni connotazione semantica, divenendo pressoché irricognoscibile. Debussy sembra perdere definitivamente i contatti con il linguaggio del suo tempo e riesce nell'impresa di rendere astratta un'idea che in un altro contesto sarebbe stata fortemente connotata. Difficile pensare che il suo grado di astrazione non gli desse consapevolezza di lavorare su ritmi e stilemi melodici connotati geograficamente. Ma quello che occorre capire è come avvenga sulla carta quest'opera di "desemantizzazione".

Senza dubbio il contrasto descritto sopra tra la frammentarietà della sintassi e la linearità dell'idea melodica contribuisce a offrire un primo livello di corrosione. Ma c'è qualcosa di più nella scrittura di Debussy che riesce a deformare subito l'evidenza dello spunto iniziale. È esemplare in questo senso il trattamento a cui è sottoposto il tema "spagnoleggiante". A batt. 67 l'idea melodica viene subito trapiantata nel timbro degli archi, perde completamente la veste ritmica della precedente sezione e dà vita a un episodio dal sapore completamente diverso. A batt. 78 è ancora presente con la sua cifra melodica più caratteristica (la successione intervallare fa-mi-do#) nella melodia affidata al violino solo. E la conferma di questa gemmazione è data dall'episodio immediatamente successivo (batt. 82 sgg.), dove la melodia generata dall'idea del violino solo dichiara le sue radici grazie alla ripresa testuale del ritmo di bolero iniziale. Nell'arco di sole 20 battute il tema è diventato qualcosa di completamente diverso (cfr. es. 25).

La filiazione è dichiarata dal comune denominatore intervallare fa naturale-mi-do# (nelle sue varie trasposizioni) contrassegnato dal riquadro rosso, ma l'evidenza della prima apparizione si è ormai completamente perduta.

E anche quando a batt. 102 ritorna il tema ai violoncelli nella sua veste iniziale, l'impressione è quella di ascoltare un'idea completamente diversa, che ha attraversato immagini in continua evoluzione senza soffermarsi mai su un carattere preciso. Debussy è partito da una melodia fortemente connotata, ma anche in questo caso ha compiuto un cammino inverso rispetto a quello percorso dai suoi contemporanei: la connotazione non è il punto d'arrivo, ma il punto di partenza della sua riflessione musicale; la definizione di un'immagine è proprio il pretesto necessario da cui partire per corrodere ogni chiarezza semantica. Per questo è così difficile tentare di assegnare un volto ai significati della sua musica. Migliaccio, attraverso la sua interpretazione, sembra voler leggere una

Es. 25. Evoluzione del secondo tema in *Jeux de vagues*.

batt. 61 seg.

Cólez un peu

Corno inglese *p* *expressif (en dehors)*

Clarineto in La *filii p* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

batt. 67 seg.

Violino I *mf* *f*

batt. 78 seg.

Violino solo *p* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

batt. 82 seg.

Fagotto *p* 1 2 3 4 5 6

Corno in Fa *mf* *expressif (en dehors)*

### *Dialogue du vent et de la mer*

#### **Ordine vs disordine**

Barraqué, a proposito dell'ultimo movimento de *La mer*, ha messo in rilievo un aspetto particolarmente interessante: la dialettica tra momenti caotici e momenti melodici<sup>57</sup>. Senza dubbio è una delle caratteristiche più appariscenti del brano. Ciò che stupisce, però, è il fatto che Barraqué non rilevi la parentela tra questo atteggiamento compositivo e quello che caratterizza *Jeux de vagues*. Il precedente movimento, secondo Barraqué, funziona tutto a incisi:

C'est la loi de l'instant, le mépris du développement dans la façon de repenser la formule qui se greffe sur d'autres motifs: on va vers une oeuvre inanalysable [...]. Tout est développé sur un principe à plusieurs sens (une chimère).<sup>58</sup>

[È la legge dell'istante, il disprezzo dello sviluppo nella maniera di ripensare alla formula che si innesta su altri motivi: si va verso un'opera non analizzabile [...]. Tutto è sviluppato su un principio a più sensi (una chimera).]

Ma quanto osservato nel precedente paragrafo sembra mettere in luce una dialettica non lontana da quella che emerge nel terzo movimento de *La mer*. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una scrittura che predilige la coesistenza di movimenti frammentari e lunghe sezioni melodiche. In *Dialogue du vent et de la mer* i contrasti si estremizzano, ma la linea compositiva si appoggia su categorie molto affini.

Questo contrasto stridente tra movimenti bruschi e caotici e lunghe sezioni melodiche va a corrodere i significati evocati dal titolo. Il vocabolo di partenza è ancora una volta piuttosto allineato alla tradizionale raffigurazione degli eventi atmosferici imprevedibili. I trilli dei timpani, i tremoli alla gran cassa, i gesti bruschi dei violoncelli: difficilmente potremmo contestare l'appartenenza di tali elementi lessicali all'albero genealogico dei venti portatori di tempesta.

<sup>57</sup> J. Barraqué cit., p. 45.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 29.

Es. 26. C. Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*, batt. 1 sgg.

Piatti  
 Tam Tam  
 Gran cassa  
 Violoncello  
 Contrabbasso

Animé et tumultueux  
 pp  
 pp

Anche un palpabile senso del disordine si percepisce da subito in questa prima definizione dei contenuti. Ma l'evidenza semantica è destinata a rimanere confinata nelle prime battute del brano, secondo un procedimento che ormai ci possiamo permettere di definire abituale nella scrittura di Debussy. A batt. 31 si inserisce nel discorso per la prima volta il tema ciclico, ripreso da *De l'aube à midi sur la mer*, introducendo nel caos una prima nozione di ordine e di equilibrio melodico. La vera apparizione della melodia che conferisce le proporzioni bilanciate al brano emerge a batt. 58, quando Debussy introduce per la prima volta all'oboe quella che Barraqué definisce la «melodia del mare». È senza dubbio questo il primo passo verso la definizione di una dialettica profonda tra momenti di continuità melodica e discontinuità sintattica. Ma ciò che occorre mettere in evidenza è come Debussy stratifichi le due categorie senza preoccuparsi di trovare una necessaria mediazione (cfr. es. 27).

La melodia lineare si sovrappone ai frammenti tematici su cui si era aperto il brano: il caos si trasforma in una formula di accompagnamento di viole, violoncelli e contrabbassi. Ma tra le due idee non c'è nessuna forma di mediazione. Debussy non è interessato a trovare il modo di fondere due categorie in aperto contrasto e le stratifica mantenendo intatta la loro natura opposta. Caos e melodia sono destinati a rimanere su due emisferi contrari in *Dialogue du vent et de la mer*. L'alternanza tra questi due poli è molto meno fitta rispetto a quanto accade in *Jeux de vagues*; ma assistiamo comunque a una dialettica tra sezioni accuratamente scollegate tra di loro. Si osservi nella tabella sottostante una schematizzazione dell'alternanza tra momenti in cui predominano i frammenti melodici e momenti in cui emerge una melodia continua.

Es. 27. C. Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*, batt. 58 sgg.

The musical score for Debussy's *Dialogue du vent et de la mer*, measures 58 and following, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for Oboe, Cor Anglais, Clarinet in A, Flute 1, Flute 2, Horn in E-flat 1, Horn in E-flat 2, Grand Caisse, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with dynamic markings like *mf* and *p*. The score is written in 3/4 time and includes a tempo marking: *Cédez très légèrement et retrouvez peu à peu le mouvement*.

I momenti in cui prevalgono le ragioni dell'ordine e della continuità melodica sono in maggioranza; ma assistiamo comunque a una dialettica significativa. Quella frammentarietà caotica iniziale (batt. 1-57), che alla tradizione di fine Ottocento sarebbe sembrata appropriata per descrivere i movimenti imprevedibili del vento che dialoga con il mare, viene messa a diretto confronto con un polo sintatticamente opposto, in cui dominano melodie dalla fisionomia distesa e lineare. Questa caratteristica offre due nature contraddittorie al livello dell'ascolto: e quell'appiglio alla suggestione extramusicale, che difficilmente potrebbe essere contestato nelle prime 60 battute del brano, si perde nella concatenazione di episodi di segno diametralmente opposto, senza che questo determini una mediazione efficace tra le due nature divergenti. Debussy giustappone le due categorie, assicurandosi di evitare saldature fluide tra una sezione e l'altra. E questo si riflette sull'ascolto, creando un disorientamento forte, che non consente al fruitore di individuare un percorso immaginativo univoco e aderente alle suggestioni proposte dal titolo. Sarebbe davvero difficile sostenere che nella prima sezione di *Dialogue du vent et de la mer* manchino del tutto riferimenti all'immagine del vento; ma Debussy mette in discussione per tutto il brano l'indole caotica dell'esordio, contrapponendole una massiccia successione di episodi profondamente lineari.



Episodio	Caratteristiche	Battute
<u>Caos / frammenti</u>	Frammenti tematici scomposti (una apparizione T ciclico)	1-57
Ordine / continuità	Primo tema (58) – Secondo Tema (74)	58-96
Ordine / continuità	T ciclico in progressione	97-121
<u>Caos / frammenti</u>	Frammenti tematici in trombe e cornetti a pistoni	122-35
Ordine / continuità	Fanfara I mov.	136-59
Ordine / continuità	Primo Tema (acc. arpe)	160-214
<u>Caos / frammenti</u>	Frammenti tematici	214-25
Ordine / continuità	Secondo Tema – Tema ciclico	226-46
Ordine / continuità	Primo Tema – fanfara	247-fine

### L'emarginazione dell'extramusicale

Benché le sue composizioni siano raramente riconducibili a schemi radicati nella tradizione, Debussy aveva certamente uno straordinario senso della forma. *Dialogue du vent et de la mer*, in questo senso, è certamente un brano esemplare. L'esordio, come abbiamo già osservato, sembra risentire delle indicazioni suggerite dal titolo (cfr. es. 25). Ma questo atteggiamento si arresta a batt. 56, quando il brano comincia ad assumere una forma piuttosto solida. A partire da questo momento Debussy chiarisce l'articolazione dei singoli episodi della composizione. E la dimostrazione ci è offerta anche dal sostanziale allineamento tra le varie analisi strutturali proposte dagli studiosi. Trezise e Barraqué sotto questo profilo sono praticamente sovrapponibili:

S. Trezise, schema formale  
*Dialogue du vent et de la mer* (p. 70)

Sezione	Batt.	Caratteristiche
A	1	Primo gruppo
B	56	Secondo gruppo (tema principale)
C	80	Primo gruppo
D	133	Interludio con corale
E	157	Secondo gruppo
E'	195	Tema cromatico principale
F	211	Primo gruppo
G	245	Secondo gruppo con corale
H	270	Sintesi dei due gruppi

N.B. prima colonna a cura dell'autore

J. Barraqué, schema formale  
*Dialogue du vent et de la mer* (p. 45)

Sezione	Batt.	Caratteristiche
A	1	Presentazione dei principali elementi
B	56	Tre iterazioni di "Thème de la mer"
C	94	Movimenti misto melodia-frammenti
D	133	Apparizione "Thème Midi"
E	157	"Thème de la mer" trasposto
F	211	Tema ciclico e motivo di accenti
G	245	Sovrapposizione
H	270	Verso il vortice attraverso la fissità

N.B. prima colonna a cura dell'autore

I due studiosi danno nomi diversi alle varie sezioni, ma sostanzialmente sono allineati. Le sezioni A, B, D, E, F, G e H coincidono. Trezise isola una sezione in più (E') a batt. 195 e individua l'inizio della sezione C una ventina di battute prima rispetto alla suddivisione di Barraqué. Le caratteristiche distintive dei vari episodi ovviamente variano a seconda del peso che i due studiosi assegnano ai singoli elementi melodici. Ad esempio Trezise non sceglie come carattere distintivo della prima sezione del brano l'apparizione del tema ciclico, ma l'elemento melodico che compare a batt. 25. L'articolazione del percorso formale però è assolutamente chiara per entrambi gli studiosi.

Questo vuol dire che Debussy, abbandonata quella riflessione extramusicale che compare nelle prime battute, segue una logica formale molto precisa, in cui l'alternanza tra momenti di frammentazione e continuità sintattica sembra perfettamente motivabile alla luce della consueta dialettica tra tensione e distensione che sta alla base del linguaggio musicale puro. E in questo senso anche la riapparizione del motivo che in *De l'aube à midi sur la mer* era accostato all'apparizione del sole sembra più dettata da ragioni di ciclicità formale, che non dall'esigenza di spiegare musicalmente i titoli assegnati ai singoli brani.

Nonostante ciò nemmeno in questo caso credo che si possa parlare di musica assoluta. I riferimenti extramusicali sono evidenti nelle prime battute del

brano, e soprattutto non si può cadere nella tentazione di isolare *Dialogue du vent et de la mer* dagli altri movimenti del pannello sinfonico, dimenticando le connotazioni semantiche legate al vocabolario dell'intera composizione. Ma la parziale adesione alle categorie della musica assoluta, alla proporzionata organizzazione delle sezioni formali, alla dialettica che da sempre anima la logica dei rapporti puramente musicali, rende sempre meno incisivo il peso di quelle battute iniziali, nelle quali l'evidenza del riferimento extramusicale sembra inequivocabile. Per questo non ci stupisce l'impressione già citata da Pierre Lalo alla prima esecuzione («*simplement d'ingénieux morceaux de musique*»)<sup>59</sup>. Ma non si tratta di composizioni unicamente rette da ragioni interne alla musica, perché ci sono titoli ed evidenze semantiche che non sarebbe corretto trascurare. In questo caso la scelta di Debussy sembra proprio quella di generare una creatura ibrida, che parte da un riflessione extramusicale per approdare a un linguaggio capace di reggersi in piedi anche senza l'appoggio di suggestioni esterne alla musica. Anche Franck, Chabrier e d'Indy, come abbiamo visto (cfr. sopra), erano soliti intendere l'articolazione della musica a programma sulla base delle ragioni formali che da sempre governano la musica assoluta. Ma Debussy sceglie una strada diversa: non utilizza temi pittoreschi ed evocativi all'interno di una struttura radicata nella tradizione. In *Dialogue du vent et de la mer* la struttura formale, benché estremamente proporzionata, non è certo riferibile a nessun modello tradizionale. Debussy parte dal riferimento extramusicale (le prime 56 battute), ma poi lo abbandona progressivamente; non lo corrode, come abbiamo commentato in altri casi, ma lo allontana, lo sotterra sotto un linguaggio completamente diverso, fino a emarginarlo quasi completamente dalla memoria dell'ascoltatore. Ecco allora che si possono spiegare quelle reazioni così diffuse, come abbiamo osservato, in cui la musica di Debussy sembra evocare ricordi nascosti, movimenti della *mémoire involontaire*, immagini misteriosamente conservate nei magazzini inconsci della nostra memoria. Arrivati alla fine di *Dialogue du vent et de la mer* la sensazione di assistere a un dialogo tra due elementi naturali è ormai lontana dalla fruizione dell'ascoltatore, ma non è scomparsa, e ora si ripropone come un ricordo lontano e inafferrabile.

### La conquista di un linguaggio

L'insieme delle recensioni raccolte su *La mer* descrive reazioni molto simili a quelle già commentate a proposito dei *Nocturnes*. Lo scenario non è lontano da quello che abbiamo commentato nel capitolo precedente, e ci aiuta a raffor-

<sup>59</sup> «Le Temps», 21 gennaio 1908 (semplicemente ingegnosi pezzi di musica).

zare alcune linee direttive portanti circa l'ascolto della musica di Debussy. Ma è nella risposta epistolare che Debussy stesso diede al già citato «je ne vois, je n'entends pas la mer» di Pierre Lalo che possiamo trovare alcune conferme a quanto asserito sopra:

Vous dites – gardant votre pierre la plus lourde pour la fin – que vous ne voyez ni ne sentez la mer à travers ces trois esquisses! [...] J'aime la mer, je l'ai écoutée avec le respect passionné qu'on lui doit. Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas.<sup>60</sup>

[Voi dite, – conservando la vostra pietra più pesante per la fine – che non vedete il mare attraverso questi tre schizzi! [...] Io amo il mare, l'ho ascoltato con il rispetto appassionato che gli si deve. Se ho trascritto male ciò che mi ha dettato, questo non ci riguarda.]

Debussy non scriveva sotto dettatura; il riferimento extramusicale non doveva essere un vincolo immaginativo né per il compositore, né per l'ascoltatore. Non lo interessava la trascrizione fedele di quanto avviene in natura; ed era convinto che questo atteggiamento dovesse maturare anche a livello dell'ascolto. Si rifiutava di instaurare automatismi tra suggestioni pittoresche e realizzazioni musicali.

Debussy, pur usando un vocabolario imparentato con le esperienze di fine Ottocento, riuscì a sconvolgere la fruizione dei contemporanei. Trezise celebra il peso rivoluzionario del lessico di Debussy, ma la vera rivoluzione va rintracciata altrove, nella sintassi applicata a quei vocaboli, nella concezione innovativa del tempo musicale, nella presenza di continue contaminazioni tra musica assoluta e musica a programma.

Ne *La mer* abbiamo ritrovato procedimenti già commentati durante la lettura dei *Nocturnes*: le fratture, intese come strumenti di discontinuità, l'assenza di saldature tra una sezione e l'altra del discorso musicale, la corrosione sistematica di tutte le componenti semantiche della partitura. Non mancano però atteggiamenti nuovi, non ancora esplorati in maniera decisiva nel corso delle esperienze precedenti. La concezione del tempo in alcuni momenti appare decisamente rivoluzionaria: Debussy predilige una riflessione temporale a istanti, scomponendo la linearità in frammenti; ma soprattutto preferisce muoversi liberamente sull'asse del tempo, ora avanzando, ora retrocedendo, ora avvicinando in un solo momento l'inizio e la fine. E così l'orientamento cronologico suggerito dal titolo *De l'aube à midi sur la mer* si disintegra in una polvere di segmenti, che non sembrano affatto allineati all'immagine del divenire graduale e costante del tempo naturale.

<sup>60</sup> L. Vallas cit., p. 300.

Nel linguaggio di Debussy i riferimenti extramusicali perdono forma, si sottraggono a una lettura programmatica, si allontanano sempre più dalla mente dell'ascoltatore, per trasformarsi in ricordi vaghi e sfuggenti. Il percorso di disgregazione semantica destabilizza il livello dell'ascolto, unendo suggestioni precise a elaborazioni corrosive. E il risultato è una musica inclassificabile tanto quanto impossibile da analizzare, che sfugge a ogni tentativo di inquadramento formale, senza essere assoggettata a nessun preciso programma extramusicale.

Anche in questo caso non è musica assoluta, ma non è nemmeno musica a programma. È una raffinata arte compositiva che unisce le risorse di entrambi i linguaggi al fine di creare suggestioni uniche e irripetibili nell'ascoltatore. La distanza tra stadio poetico e stadio estesico si allarga; ma Debussy trova un equilibrio perfetto tra astrazione e contenuti, attraverso un complesso e delicatissimo gioco di corrispondenze e incongruenze tra significati e significanti della partitura.

---

## L'ascolto di *Ibéria*

### *Ibéria* e le *Images*

Parlare di *Ibéria* vuol dire parlare delle *Images*, l'ultimo grande lavoro sinfonico di Debussy, se si considera che *Jeux* fu composto per essere eseguito in forma di balletto. Il primo progetto risale al 1906, quando Debussy abbozzò tre brani per due pianoforti intitolati *Gigues tristes*, *Ibéria*, *Valse*. Nello stesso anno i tre lavori furono ripensati per orchestra: *Gigues tristes* divenne *Gigues*, *Valse*, che probabilmente si sarebbe trasformato nel brano sciolto per pianoforte *Le plus que lent*, fu del tutto soppresso, mentre la composizione di *Ibéria* si dilatò a tal punto da dar vita a tre differenti episodi interni. Queste erano le intenzioni di Debussy nel 1906, ma anche in questo caso il lavoro si protrasse a lungo: tra il 1906 e il 1908 nacquero i tre pannelli di *Ibéria* (*Par les rues et par les chemins*, *Les parfums de la nuit*, *Le matin d'un jour de fête*); tra il 1908 e il 1909 venne completata la stesura di un brano completamente nuovo che prese il titolo di *Rondes de printemps*; mentre per il completamento di *Gigues* furono necessari ancora tre anni (1909-12). L'ordine di esecuzione dei brani previsto dalla partitura (*Gigues*, *Ibéria*, *Rondes de printemps*) è pertanto rovesciato rispetto alla cronologia della stesura.

Debussy in questo caso non aspettò di aver completato tutte le tre pagine del pannello sinfonico, ma le presentò in varie *tranches*: *Ibéria* apparve ai Concerts Durand la sera del 20 febbraio 1910, *Rondes de printemps* (assieme a *Ibéria*) ai Concerts Colonne il 2 marzo 1910, mentre la prima esecuzione integrale, completa di *Gigues*, avvenne il 26 gennaio 1913 ai Concerts Colonne.

Già questa schematica cronologia ci può aiutare a mettere in rilievo il peso nettamente maggiore assunto da *Ibéria* rispetto agli altri due brani del trittico.

Le proporzioni delle *Images* per orchestra sono nettamente sbilanciate in favore di *Ibéria*, che occupa circa i tre quinti del tempo complessivo impegnato da un'esecuzione integrale del pannello. Debussy dedicò molto più tempo alla stesura dei tre episodi centrali. Inoltre, essendo *Ibéria* la prima delle *Images* a essere stata presentata al pubblico, inevitabilmente poté godere di un numero maggiore di esecuzioni rispetto alle altre due pagine sinfoniche. Tra il 1909 e il 1914 il pubblico parigino poté assistere a ben quattro esecuzioni di *Ibéria*<sup>1</sup>. E non bisogna nemmeno trascurare l'interesse quasi mondano esercitato dal tema della Spagna sul pubblico di inizio Novecento. L'iberismo era di casa a Parigi: era enorme la curiosità di ascoltare come Debussy, un compositore notoriamente poco incline a seguire le mode, si fosse confrontato con un soggetto tanto diffuso nel suo tempo.

Non è difficile quindi capire quale squilibrio si possa incontrare lavorando sulle recensioni dei contemporanei. Il maggior peso di *Ibéria*, rispetto agli altri due brani delle *Images*, fu avvertito in maniera molto netta dai primi ascoltatori, che generalmente privilegiarono ogni osservazione sulla pagina centrale del trittico. Riflettere sulla recezione delle *Images*, quindi, vuol dire sostanzialmente riflettere sulla recezione di *Ibéria*, che fu letto da subito come il brano più interessante e problematico del nuovo lavoro sinfonico di Debussy.

Il materiale reperito alla Bibliothèque Nationale de France non è sufficiente ad affrontare con adeguata organicità lo studio di *Gigues* e *Rondes de printemps*, secondo la metodologia avanzata nel corso di questa ricerca. Tutto l'interesse dei primi ascoltatori fu fagocitato da *Ibéria*, e agli altri due brani rimasero solo commenti sbriciolati, inadeguati a essere utilizzati per riflettere a fondo sul rapporto cercato da Debussy con il suo fruitore. Per questo l'ultimo capitolo di questo studio sarà dedicato esclusivamente alle tre pagine che compongono *Ibéria*, le uniche delle *Images* per orchestra che ci consentono di rilevare in profondità i conflitti generati dal linguaggio di Debussy nell'ascoltatore.

## Debussy e la Spagna

La cultura spagnola nella Francia dell'Ottocento fu un luogo molto frequentato da letterati, poeti, pittori e musicisti. Raramente si trattava di un folklore autentico; a essere oggetto di interesse erano aspetti mediati da una lunga tradizione di riflessioni sull'esotismo. Ad andare davvero in Spagna alla ricerca di contatti diretti con la cultura iberica erano in pochi. Addirittura Théophile

<sup>1</sup> L'ultima esecuzione, oltre a quelle già citate, avvenne l'8 febbraio 1914 ai Concerts Montaux, organizzati al Casino de Paris.

Gautier in *Voyage en Espagne* (1840) arrivò a dire: «I balli spagnoli esistono solo a Parigi»<sup>2</sup>. L'incontro ravvicinato con quel mondo poteva far crollare una serie di convenzioni legate alla raffigurazione del presunto popolare. Con il tempo la stratificazione delle opere letterarie e artistiche dedicate alla Spagna creò una serie di stilemi a cui i francesi non sapevano più rinunciare. Le prima stagione di questa consuetudine ruota attorno a *Hernani* di Victor Hugo, dramma del 1830 che scatenò uno dei più accesi dibattiti della storia letteraria: da una parte i sostenitori del dramma romantico, con la rottura delle unità aristoteliche, la coesistenza di trivialità e lirismo, la contaminazione tra le categorie del tragico e del comico; dall'altra gli irriducibili difensori del classicismo formale, delle norme dettate dal passato. La Spagna di *Hernani* è un luogo tetro, popolato da personaggi sinistri: un Cinquecento che vive all'ombra dell'esempio di Carlo Magno. Il modello di Hugo era destinato a esercitare una forte influenza su molte delle esperienze successive. *Juana* (1838) di Théodore Muret, *La fille du Cid* (1839) di Casimir Delavigne ripensano alle vicende più tragiche e sanguinarie della storia spagnola: Giovanna la Pazza, il Cid, personaggi inscindibili da morte e sangue. Ed è per questo che anche la cultura spagnola descritta da Théophile Gautier, primo sostenitore di *Hernani*, è ricca di allusioni lugubri e inquietanti. Gautier sfidò la consuetudine del suo tempo e decise di andare davvero in Spagna nel 1840; il suo lungo viaggio gli fornì materiale sufficiente per tornare a Parigi con un diario di viaggio (*Voyage en Espagne*) e un libro di poesie (*España*). La sua non è una riflessione storica, alla ricerca di vicende sanguinose avvenute nel denso passato della penisola iberica: Gautier pensa agli aspetti più caratteristici della cultura spagnola. Eppure anche i suoi testi sono densi di immagini sinistre, che ricercano le radici dell'esotismo in un clima profondamente lugubre. In *España* non c'è poesia priva di qualche rimando alla morte, alla malattia, agli aspetti inquietanti della vita. *Santa Casilda* ci descrive una Burgos deserta, una chiesa in cui spiccano le tinte violente di un quadro raffigurante l'estasi scandalosa della santa. *En allant à la Chartreuse de Miraflores* porta il lettore su una montagna aspra e polverosa, ornata solo da una vegetazione «malsaine», da cui si osserva in lontananza la chiesa dove dorme il Cid assieme a doña Chimera. Una lettura integrale di *Carmen* può certamente aiutare a capire il clima ricercato da Théophile Gautier nella sua raccolta di poesie dedicate alla Spagna.

---

<sup>2</sup> Théophile Gautier, *España*, trad. it. G. Montesano, Milano, Mondadori 2001, p. VII.



Carmen est maigre, – un trait de bistre  
 Cerne son œil de gitana.  
 Ses cheveux sont d'un noir sinistre,  
 Sa peau, le diable la tanna.

Les femmes disent qu'elle est laide,  
 Mais tous les hommes en sont fous:  
 Et l'archevêque de Tolède  
 Chante la messe à ses genoux;

Car sur sa nuque d'ambre fauve  
 Se tord un énorme chignon  
 Qui, dénoué, fait dans l'alcôve  
 Une mante à son corps mignon.

Et, parmi sa pâleur, éclate  
 Une bouche aux rires vainqueurs;  
 Piment rouge, fleur écarlate,  
 Qui prend sa pourpre au sang des cœurs.

Ainsi faite, la moricaude  
 Bat les plus altières beautés,  
 Et de ses yeux la lueur chaude  
 Rend la flamme aux satiétés.

Elle danse sa laideur piquante  
 Un grain de sel de cette mer  
 D'où jaillit nue et provocante,  
 L'acre Venus du gouffre amer.<sup>3</sup>

È una Carmen misteriosa, a tratti repellente, quella che ci racconta Gautier. Non è un'allegria ragazza del popolo, che si muove spensieratamente al ritmo della sua bellezza. C'è qualcosa di sinistro nel suo aspetto, in quella «laideur» fascinosa, nel feticismo di quei particolari così crudi del suo corpo, in quel «rire vainqueur» che sembra presagire eventi inevitabilmente funesti. La Spagna di

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 142-4 (Carmen è magra, un tratto di bistro / cerchia il suo occhio di gitana. / Sono neri e sinistri i suoi capelli, / la pelle è il diavolo che l'ha conciata. / Le donne dicono che è orrenda, / ma tutti gli uomini ne sono pazzi: / e l'arcivescovo a Toledo / canta messa alle sue ginocchia. / Perché sulla sua nuca d'ambra fulva / si torce uno chignon enorme / che a scioglierlo fa nell'alcova / un manto al suo corpo squisito, / e nel pallore suo scintilla / una bocca dalle risa trionfanti: / pepe rosso, fiore scarlatto / incorporato dal sangue rubato ai cuori. / Così questa moretta / vince le bellezze più altere, / e la luce cocente dei suoi occhi / riaccende nei sazi la fiamma: / nel suo orrore piccante c'è un grano / di quel sale marino / da cui emerge nuda e provocante / da abissi amari l'acre Venere).

Gautier non è il luminoso luogo delle passioni sfrenate, del suono ridente delle nacchere, delle danze festose e coinvolgenti, ma un terreno ricco di misteri inquietanti, di contrasti violenti, di particolari raccapriccianti. È senza dubbio questo il filone rilevato da Mérimée (*Carmen* è del 1845, lo stesso anno di *España* di Gautier) e, nella seconda metà dell'Ottocento, da Bizet. L'esotismo in *Carmen* diventa il luogo ideale nel quale ambientare una vicenda in cui protagonisti sono la passione travolgente, il sangue e la morte. La tragedia si consuma tra la polvere della corrida e il ritmo della *habanera*, ma è il motivo della morte a fare da sfondo al dramma: ogni sua sferzante apparizione getta una luce sinistra sugli assolati luoghi in cui si muovono i personaggi.

Accanto alla Spagna inquietante, animata da luoghi sinistri e situazioni malate, nella Parigi della seconda metà dell'Ottocento troviamo però anche riflessioni più superficiali, in cui *bolero*, *cachucha* e *pandero* sono emblemi di una cultura sorridente, che non nasconde nulla di raccapricciante dietro le sue sfrenate danze. È questa la Spagna del *Capriccio espagnol* (1887) di Rimskij-Korsakov (che impazziva nella capitale francese), di *España* di Chabrier (1883), della *Symphonie espagnole* (1873) di Lalo (scritta per il violinista spagnolo Pablo de Sarasate), di *Alborada del gracioso* (1906) di Ravel. In questi lavori la cultura iberica si materializza attraverso la forza tellurica dei suoi ritmi travolgenti, la piacevolezza delle tiepide nottate andaluse, la spensieratezza delle serenate gitane, timbri abbaglianti. È una dimensione leggera, in cui l'esotismo sembra impenetrabile a ogni forma di conflitto, in cui il folclore domina nella sua accezione più distesa.

Naturalmente i temi sono disparati: il mito, la storia, l'evocazione discreta e sognante, il ritratto della società popolare. Come ha osservato Christiane Le BORDAYS<sup>4</sup>, molto spesso la recezione francese della cultura spagnola, complice la posizione geografica privilegiata, era la più autentica nell'Europa dell'Ottocento. Il lessico era comune a tutte le esperienze, ma la letteratura e la musica testimoniano diversi livelli di penetrazione: da una parte la riflessione approfondita sui lati più oscuri di una cultura radicata nella leggenda; dall'altra il ripensamento leggero ai tratti estroversi di un popolo geneticamente solare.

La prima parte della produzione di Debussy sembra fortemente imparentata con questo secondo filone della tradizione. Due *mélodies* giovanili (composte tra il 1879 e il 1883) sono basate su testi di Alfred de Musset tratti da *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829): *Madrid, princesse des Espagnes* e il duo *Chanson espagnole*. Componenti poetici costruiti sui luoghi comuni più diffusi nell'immaginario collettivo: il *bolero*, l'*hidalgo*, elementi distintivi tratteggiati in maniera convenzionale e sommaria.

<sup>4</sup> Christiane Le BORDAYS, *L'hispanisme musical français*, «Revue Internationale de Musique Française», VI, 1981, pp. 41-52.

Poi troviamo alcune incursioni nella poetica che porta da Gautier a Mérimée: la Spagna che nasconde tratti oscuri e torbidi dietro alla sua apparenza luminosa. *Séguirille*, la *mélodie* scritta da Debussy per M.me Vasnier nel 1881, intona un testo di Gautier tratto proprio da *España*. E anche la scelta di tentare il primo saggio teatrale con il testo di Catulle Mendès *Rodrigue et Chimène* sembra allinearsi alla tendenza ottocentesca, che prediligeva i lati sinistri nella raffigurazione della cultura spagnola. L'opera è rimasta in fase di abbozzo: Debussy, non soddisfatto del libretto, accantonò il progetto prima di portarlo a termine. Si deve alla ricostruzione di Richard Langham Smith la prima esecuzione dell'opera, in versione per pianoforte e canto, avvenuta alla Bibliothèque Nationale de France il 22 giugno 1987. Il soggetto è desunto dal *Cid* di Corneille, contaminato liberamente con le fonti medievali rifuse all'inizio del Seicento in due nuovi poemi da Guillén de Castro. Ma, come osserva François Lesure, è proprio in questo lavoro incompiuto che si arresta il tributo offerto da Debussy alla Spagna di Gautier, Mérimée e Bizet<sup>5</sup>. Da quel momento in poi la sua strada avrebbe seguito nuove direzioni: Debussy avrebbe cominciato a maturare una concezione originale del mondo iberico, destinata a culminare proprio nella composizione di *Estampes*, *Ibéria* e dei *Préludes* per pianoforte.

Al di là dei Pirenei Debussy si era recato solo una volta, come riportato dalla maggior parte delle biografie: un breve pomeriggio trascorso a San Sebastian per vedere la corrida. Solo François Lesure, però, si è preoccupato di andare alle radici di questo episodio, cercando di contestualizzarlo in maniera precisa. Stando alle sue ricerche, correva l'anno 1880; Debussy era appena stato invitato a trascorrere da M.me von Meck il periodo estivo. La sua partenza per Arcachon (dove M.me von Meck passava l'estate) avvenne in luglio. Fu probabilmente quello il periodo in cui il giovane compositore trovò il modo di fare un'incurSIONE in terra spagnola. Ma un solo pomeriggio non fu certamente sufficiente per maturare un'idea organica della cultura iberica.

L'incontro decisivo tra Debussy e la Spagna avvenne a Parigi, in occasione dell'Esposizione Universale del 1889. Già Manuel de Falla, nel suo scritto *Claude Debussy et l'Espagne*, pubblicato su «La Revue musicale» del 1920 in memoria di Debussy<sup>6</sup>, mette l'accento su questo aspetto, ricordando le continue visite fatte in compagnia di Paul Dukas presso i Padiglioni dell'Esposizione. Fu probabilmente in quella situazione che Debussy cominciò a prediligere la musica autenticamente spagnola alle «espagnolades» maturate sulla riva della Senna.

<sup>5</sup> François Lesure, *Debussy et le syndrome de Grenade*, «Revue de musicologie», LXVIII, 1982, pp. 101-9.

<sup>6</sup> Manuel de Falla, *Claude Debussy et l'Espagne*, «La Revue musicale», 2, 1920, pp. 207-10.

Nel 1893 rimproverava a Pierre Louÿs, che risiedeva da qualche mese a Siviglia, di essersi abbandonato nei suoi ultimi lavori a facili allusioni alla *Carmen* di Bizet<sup>7</sup>. Era il momento della svolta, del definitivo distacco dalle riflessioni ormai convenzionali dedicate dai francesi alla Spagna.

In questo percorso un peso non trascurabile va assegnato alle amicizie, ben documentate dall'articolo di Lesure, con musicisti spagnoli quali Isaac Albéniz, Enrique Granados, Ricardo Viñes e Manuel de Falla. Con Albéniz e Granados i contatti furono sporadici. Ma Viñes fu il pianista prediletto da Debussy per i suoi *Préludes*, di cui fu il primo interprete; e de Falla rimase per tutta la vita vicino a Debussy, che esercitò su di lui un'influenza fortissima destinata a emergere in molti aspetti della sua produzione.

La prima riflessione veramente originale di Debussy sulla musica spagnola risale al 1903, l'anno delle tre *Estampes* per pianoforte. *La soirée dans Grenade*, secondo brano della raccolta, segna per Manuel de Falla la piena maturazione dell'esotismo debussysta:

Dans *La soirée dans Grenade*, tous les éléments musicaux collaborent à un seul but: l'évocation. On pourrait dire que cette musique, par rapport à ce qui l'a inspirée, nous donne l'effet des images miroitant au clair de lune sur l'eau limpide des larges *albercas* dont l'Alhambra est parée.<sup>8</sup>

[Ne *La soirée dans Grenade*, tutti gli elementi musicali concorrono a un solo fine: l'evocazione. Si potrebbe dire che questa musica, in rapporto a ciò che l'ha ispirata, ci dia l'effetto delle immagini che luccicano al chiaro di luna sull'acqua limpida delle larghe *albercas* di cui l'Alhambra è fornita.]

L'evocazione: era questa la cifra distintiva, secondo de Falla, della riflessione dedicata da Debussy al mondo spagnolo. La capacità di mettere in movimento l'immaginazione, senza necessariamente imporre vincoli dettati dalle convenzioni o dalla necessità di aderire alle suggestioni contenute nel titolo. Ancora una volta, nella corrispondenza troviamo affermazioni ambigue circa l'uso di riferimenti extramusicali, che dovremo tenere in considerazione, tra poco, riflettendo su *Ibéria*. Nel luglio del 1903, Debussy scriveva a Pierre Louÿs:

J'ai écrit un morceau de piano qui porte le titre de *Une soirée dans Grenade*. Et je déclare que si on n'y entend pas précisément cette musique là, eh bien! C'est dommage pour Grenade, et voilà tout!<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Paris, Hermann 1993, p. 67.

<sup>8</sup> M. de Falla cit., p. 208.

<sup>9</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918*, a cura di F. Lesure – D. Herlin, Paris, Gallimard 2005, p. 759.

[Ho scritto un brano per pianoforte intitolato *Une soirée dans Grenade*. E dichiaro che se non si ascolta precisamente quella musica là! Beh, è un peccato per Granada, ed ecco tutto.]

Come rilevato nei capitoli precedenti, il rapporto con i titoli era per Debussy fondamentalmente problematico. La presenza di un riferimento extramusicale chiaro in qualche modo lo infastidiva, e andava lavorato in profondità per garantire un contatto aperto con l'ascoltatore. Ne *La soirée dans Grenade*, esattamente come ne *La puerta del vino* o *La sérénade interrompue* (dai *Préludes* per pianoforte) sono presenti allusioni esplicite alla tradizione musicale spagnola. De Falla le rileva nella tessitura pianistica: il *cante jondo*, le *coplas* andaluse, il ritmo di *habanera*<sup>10</sup>. Eppure, nonostante questo, l'impressione è quella di assistere a una raffigurazione lontana, distante, immersa in una dimensione sognante e imprecisa. Debussy, a partire dall'abbandono di *Rodrigue et Chimène*, cominciò a sentire l'esigenza di leggere in maniera diversa la cultura spagnola: non un luogo sinistro e inquietante, ma nemmeno un ritratto convenzionale, basato sugli stereotipi più diffusi per definire un mondo complesso. La composizione di *Ibéria* nel 1906 maturò proprio in questa fase artistica e poetica: anche a contatto con il tema della Spagna, Debussy scelse di andare nella direzione che abbiamo messo in evidenza a proposito dei *Nocturnes* e di *La mer*: il ricordo inconsapevole, il movimento indecifrabile della memoria, l'evocazione lontana, che sfugge a ogni tentativo di definizione puntuale.

### Le reazioni dei primi fruitori

Le reazioni seguite alle prime esecuzioni di *Ibéria* definiscono un allineamento sorprendente con quanto rilevato a proposito dei *Nocturnes* e di *La mer*. Debussy scelse di non distribuire alcuna nota illustrativa in sala, assecondando la linea estetica maturata proprio a partire da *La mer*. E anche all'ascolto di quest'opera i fruitori svilupparono una sistematica difficoltà nell'individuare nessi espliciti tra titoli e realizzazione musicale. René Brancour, dopo l'esecuzione integrale del 1913 ai Concerts Colonne, scrisse:

Vint *Ibéria* de Debussy. Ah! Ce n'est plus l'Espagne de Bizet, ou de Chabrier! Quelles brumes, quelles visions nostalgiques! Les Flandres gémissent autrefois sous la domination espagnole; mais il semble bien que l'Espagne, à son tour, frissonne aujourd'hui sous la domination flamande! Toutefois, au début et à la fin un peu d'animation factice

<sup>10</sup> M. de Falla cit., p. 208.

se fit jour. Après cela, peut-être y-a-t-il une erreur d'impression sur le programme? J'y suis! La première lettre est tombée, et il faut lire *Sibéria*. Tout s'explique...<sup>11</sup>

[Venne *Ibéria* di Debussy. Ah! Non è più la Spagna di Bizet, o di Chabrier! Che nebbie, che visioni nostalgiche! Le fiandre gemettero un tempo sotto il dominio spagnolo; ma sembra proprio che la Spagna, a sua volta, rabbrivida oggi sotto la dominazione fiamminga! Comunque, all'inizio e alla fine un po' di animazione posticcia si è fatta vedere. Dopodiché, c'è forse un errore di stampa sul programma? Ci sono! La prima lettera è caduta, e bisogna leggere *Sibéria*. Tutto si spiega...]

Il tono sarcastico della battuta non esclude una forte contestazione nei confronti del riferimento extramusicale additato dal titolo. Louis Schneider, dalle colonne del «Gil Blas», esprimeva la stessa difficoltà fruitiva, dichiarando di avere avuto l'impressione di assistere a una rappresentazione del *Pelléas*, senza cogliere alcuna suggestione di natura iberica nella nuova opera di Debussy:

Son *Ibéria* ne diffère cependant en rien, hormis le titre, de ses précédentes productions. L'auteur a désiré, nous assure le programme, peindre des "images" dont l'Espagne aurait fourni le cadre. Avouons-le humblement, le fourmillement orchestral délicieux, entendu hier, nous parut bien peu espagnol et sans l'aide d'un tenace tambour de basque nous commettons l'hérésie de nous croire à une représentation du *Pelléas*. Absence de couleur, monotonie, voilà les deux défauts que cet art trop subtil qui veut exprimer l'inexprimable, décrire l'indescriptible.<sup>12</sup>

[La sua *Ibéria* non differisce tuttavia in niente, a eccezione del titolo, dalle sue precedenti produzioni. L'autore ha desiderato, ci assicura il programma, dipingere delle "immagini" di cui la Spagna avrebbe fornito lo scenario. Confessiamolo umilmente, il brulichio orchestrale delizioso, ascoltato ieri, ci è parso davvero poco spagnolo e, senza l'aiuto di un tenace tamburo basco, commetteremmo l'eresia di crederci a una rappresentazione del *Pelléas*. Assenza di colore, monotonia, ecco i due difetti di quest'arte troppo sottile che vuole esprimere l'inesprimibile, descrivere l'indescrivibile.]

Pierre Lalo, nel 1905, non era riuscito né a vedere né a sentire il mare ascoltando *La mer*; nel 1910, dopo aver assistito all'esecuzione di *Ibéria*, dichiarò di non essere riuscito a muoversi con l'immaginazione da Parigi:

Je ne sais si M. Debussy connaît l'Espagne; il n'y paraît pas dans *Ibéria*. [...] Mais il faut que sa musique y aille; il faut qu'elle y emporte l'auditeur. C'est ce que la musique d'*Ibéria* ne fait guère, elle reste et nous laisse à Paris, occupés avec elle à lire des descriptions de l'Espagne.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> «Le Ménestrel», 28 giugno 1913, p. 208.

<sup>12</sup> «Gil Blas», 21 febbraio 1910.

<sup>13</sup> «Le Temps», 26 febbraio 1910.

[Io non so se il sig. Debussy conosca la Spagna; non sembrerebbe in *Ibéria*. [...]  
Ma bisogna che la sua musica ci vada; bisogna che essa vi conduca l'ascoltatore. È ciò  
che la musica di *Ibéria* non ha affatto, essa resta ferma e ci lascia a Parigi, occupati  
a leggere descrizioni della Spagna.]

Jean Chantavoine nel 1913 commentava così l'intitolazione generale delle  
*Images*:

Ces pièces portent le titre commun d'*Images*, et on doit convenir que leur musi-  
que n'apporte pas toujours de grandes précisions aux suggestions de leurs titres.<sup>14</sup>

[Questi brani portano il comune titolo di *Images*, e si deve ammettere che la loro  
musica non apporta mai grandi precisazioni alle suggestioni dei loro titoli.]

E che il problema non riguardasse solo *Ibéria* è confermato anche dalla re-  
censione di Léon Vallas, il quale non riusciva a cogliere nessuna suggestione  
primaverile nella prima delle *Images*, *Rondes de printemps*:

Pourtant je dois avouer qu' à la première audition ces rondes ne m'ont guère  
séduit et m'ont paru peu printanières. Est-ce un effet de la chanson populaire, qu'on  
ne devine qu'à peine, *Nous n'irons plus au bois*? Sans connaître le titre de l'ouvrage,  
j'aurais pensé à des danses hivernales plutôt qu'à des rondes de printemps.<sup>15</sup>

[Tuttavia devo confessare che al primo ascolto queste ronde non mi hanno affatto  
sedotto e che mi sono apparse poco primaverili. È forse un effetto della canzone po-  
polare, che si intuisce a malapena, *Nous n'irons plus au bois*? Senza conoscere il titolo  
dell'opera, avrei pensato a danze invernali invece che a ronde primaverili.]

Ci troviamo quindi di fronte alla stessa difficoltà fruitiva evidenziata nei capi-  
toli precedenti. E rileviamo nuovamente alcune affermazioni, che sembrano  
accennare a un atteggiamento attivo e sorprendentemente libero da vincoli  
imposti a priori. È il caso di Jacques Rivière, quando si interrogava a proposito  
del significato contenuto nelle opere di Debussy: «Mais si je veux éprouver cette  
image, il y faut faire un effort; la sensation en moi ne naît plus du premier coup;  
je ne peux que la retrouver. La retrouve-je même véritablement?»<sup>16</sup>. Rivière,  
certamente uno dei più sensibili ascoltatori del suo tempo, sentiva una spinta a  
fare uno sforzo dell'immaginazione, a ricostruire ciò che Debussy lasciava solo  
accennato. Non era però in grado di dire se il risultato di quello sforzo coinci-

<sup>14</sup> «Excelsior», 27 gennaio 1913.

<sup>15</sup> «Revue musicale de Lyon», pp. 225-6.

<sup>16</sup> Jacques Rivière, *Études*, Paris, Gallimard 1944, pp. 133-4 [la citazione è già tradotta sopra].

desse con le suggestioni nate dall'emotività del compositore. Nella sua mente rimaneva viva una sensazione di incompiutezza, l'impressione di dover risalire una corrente discesa da una sorgente indefinita, ma i percorsi della sua immaginazione tendevano all'infinito, si allungavano verso un obiettivo irraggiungibile. Forse la definizione migliore di questa sensazione si coglie nelle parole di un cronista anonimo, che, nel febbraio del 1913, scrisse sul «*Courrier musical*» in vece della prima firma:

On regrette souvent de ne pouvoir saisir et fixer un tableau précis dans une forme musicale solide. Mais on a tort de le regretter. Si l'on pouvait faire de ces imaginations folles des choses stables, on détruirait ce qu'il y a de plus subtil dans l'art de Debussy, cette rare et unique sensation d'inachevé, sous laquelle il y a tant de science réelle.<sup>17</sup>

[Si rimpiange spesso di non poter cogliere e fissare un quadro preciso in una forma musicale solida. Ma si sbaglia a rimpiangerlo. Se si potesse fare di queste folli immaginazioni delle cose stabili, si distruggerebbe ciò che vi è di più sottile nell'arte di Debussy, questa rara e unica sensazione di incompletezza, sotto la quale vi è tanta scienza reale.]

Era proprio questa sensazione di «inachevé» a determinare gran parte delle reazioni più meravigliate. Ma quei fruitori che sapevano servirsene per viaggiare con l'immaginazione provavano la straordinaria emozione di vivere in un sogno, di sconfinare nel terreno dell'inconscio, della memoria involontaria. Louis Laloy, ascoltando il primo movimento di *Ibéria*, manifestava l'impressione di ascoltare una sorta di danza, pronta a svaporare nell'indefinitezza di un ricordo:

*Par les rues et par les chemins*, un empressement joyeux, comme d'une foule qui accourut, et l'âme d'une valse tournoie; [...] la valse réapparaît encore, s'efface, s'évapore comme un souvenir: tout se tait.<sup>18</sup>

[*Par les rues et par les chemins*, una premura gioiosa, come di una folla che accorre, e l'animo di un valzer che volteggia; [...] il valzer riappare ancora, si nasconde, svanisce come un ricordo: tutto tace.]

Il cronista *ad interim* del «*Courrier musical*» parlava di sogni frammentari e inquietanti, come le apparizioni fugaci che popolano il sonno:

<sup>17</sup> «Le Courrier musical», 1 febbraio 1913, p. 102.

<sup>18</sup> «La Grande Revue», 10 marzo 1910, pp. 192-4.



Rêves exquis et troublants, un peu fragmentaires, comme ces apparences fugaces qui hantent nos sommeils.<sup>19</sup>

[Sogni squisiti e perturbanti, un po' frammentari, come queste apparizioni fugaci che turbano i nostri sogni.]

Jean Marnold accennava all'impressione di assistere a un convivio fraterno, nel quale ricordi del passato si mescolano a immagini indefinibili:

Une quasi-pascale agape où la présente joie communiait avec les souvenirs passés et réveillait d'autres images.<sup>20</sup>

[Un'agape prepasquale in cui la gioia presente comunicava con i ricordi trascorsi e risvegliava altre immagini.]

Infine occorre rilevare, anche nel caso di *Ibéria*, la presenza di impressioni molto contrastanti. Alla contestazione di René Brancour, Louis Schneider, Pierre Lalo e Jean Chantavoine, incapaci di cogliere le suggestioni iberiche proposte da Debussy, si oppose la reazione di altri ascoltatori, che invece colsero espliciti richiami all'universo semantico suggerito dal titolo. Charles Koechlin scrisse:

Sous le charme magique de cet admirable vieux pays *arriéré* voici que l'art de M. Debussy se renouvelle encore une fois. [...] *Par les rues et les chemins* c'est la voie de la foule animée, bariolée, grouillante, dans la poussière et sous le soleil qui étincelle et luit splendidement. *Les parfums de la nuit*: une nuit d'Espagne, non point seulement languoureuse comme celles d'Italie, ni froide, lointaine et sublime comme celles du Nord.<sup>21</sup>

[Sotto il fascino magico di questo ammirevole vecchio paese *arretrato* ecco che l'arte del sig. Debussy si rinnova ancora una volta [...] *Par les rues et les chemins* è la via della folla animata, variopinta, brulicante, nella polvere e sotto il sole che scintilla e risplende. *Les parfums de la nuit*: una notte di Spagna, non solamente languida come quelle d'Italia, né fredda, lontana e sublime come quelle del Nord.]

E la sua descrizione così serenamente evocativa trova corrispondenza con altre riflessioni, come quella di Daniel Chennevière:

Il a su exprimer, condenser dans trois tableaux prestigieux toute une race, tout un passé, toute une nature. Il a donné l'expression la plus parfaite de la civilisation médi-

<sup>19</sup> «Le Courrier musical», 1 febbraio 1913 cit.

<sup>20</sup> Jean Marnold, *Le rythme et la musique espagnole* in *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon aîné 1911, p. 353 sgg.

<sup>21</sup> «Chronique des Arts et de la Curiosité», 5 marzo 1910, pp. 76-7.

terranéenne, de l'air, de la joie du midi, du midi le plus passionné, le plus oriental: l'Espagne.<sup>22</sup>

[Egli ha saputo esprimere, condensare in tre quadri prestigiosi tutta una razza, tutto un passato, tutta una natura. Ha offerto l'espressione più perfetta della civiltà mediterranea, dell'aria, della gioia del mezzogiorno più appassionato, più orientale: la Spagna.]

Quindi da una parte c'erano coloro che non vedevano la Spagna (Brancour, Schneider, Lalo, Chantavoine), dall'altra coloro che invece vi si immergevano con grande coinvolgimento (Koechlin, Chennevière). E lo stesso contrasto si trova nelle riflessioni dedicate dai critici alla scrittura di Debussy: alcuni vi colsero una sottile arte dell'allusione imprecisa, altri invece lessero nella partitura elementi tratteggiati in maniera netta e robusta. Jacques Rivière scrisse:

La musique de Debussy n'est plus que d'indication; elle semble se retirer au second plan, se transformer peu à peu en un exquis mais sommaire décor, et laisser vide la scène.<sup>23</sup>

[La musica di Debussy è solo indicazione; sembra ritirarsi in secondo piano, trasformarsi poco a poco in uno squisito ma sommario decoro, e lasciare la scena vuota.]

Mentre Louis Laloy espresse un'impressione diametralmente opposta:

C'est ici le contraire de l'indication, partout le chant en relief, la phrase qui affirme, le rythme qui entraîne.<sup>24</sup>

[Qui è il contrario dell'indicazione, dappertutto il canto in rilievo, la frase che afferma, il ritmo che avvolge.]

Tutti questi sono segnali evidenti di una sistematica attenuazione del controllo sui movimenti immaginativi del fruitore. Le reazioni documentate dalle recensioni individuano alcune difficoltà fruibili ricorrenti, che si allineano ai problemi riscontrati nella produzione immediatamente precedente. L'impressione più comune fu quella di trovarsi di fronte a un'opera priva di allusioni chiare al mondo della Spagna; è questo il *primum movens* a cui vanno commisurate tutte le reazioni documentate. Il fruitore dei primi del Novecento si trovò a lottare

<sup>22</sup> Daniel Chennevière, *Claude Debussy et son œuvre*, Paris, Durand 1913, p. 38.

<sup>23</sup> J. Rivière cit., p. 133.

<sup>24</sup> Louis Laloy, *Claude Debussy et le debussysme*, «La Revue musicale S.I.M.», agosto-settembre 1910, p. 517.

contro questa sistematica riduzione dei contenuti extramusicali, fu costretto a compiere uno sforzo per cercare di ricostruire il senso della composizione. Anche il caso di *Ibéria* ci racconta un significativo distanziamento tra la figura del creatore e quella dell'ascoltatore: un filtro tra il livello poetico e quello estetico, che ostacola la ricostruzione chiara del pensiero del compositore. Tale difficoltà produsse due reazioni diverse: da una parte il rifiuto, la contestazione netta di Lalo, Schneider, Chantavoine e Brancour, dall'altra l'atteggiamento di chi sentì l'esigenza di andare verso l'arte, avvalendosi di un'inedita libertà immaginativa e ripensando alle categorie del sogno, della memoria, del ricordo inconsapevole. È l'insieme di queste due categorie di ascoltatori che ci fornisce elementi utili per risalire ai rapporti cercati da Debussy con il suo fruitore. La sensazione di godere di una straordinaria libertà immaginativa, i contrasti stridenti tra le varie descrizioni, la riflessione sui movimenti inconsci della memoria: tutte queste reazioni sono figlie della difficoltà fruitiva che spingeva Lalo a dichiarare di non essere riuscito a muoversi da Parigi durante l'esecuzione di *Ibéria*. Ed è proprio nell'attenuazione dei nessi tra allusione extramusicale e realizzazione compositiva che occorre ricercare le radici di una nuova sensibilità dell'ascolto. Il fruitore di inizio Novecento, andando a sentire il nuovo lavoro di Debussy, non poteva esimersi dal confronto immediato con i ritratti pittoreschi della Spagna pennellati da Chabrier, Lalo, Rimskij-Korsakov. Basterà allora riprendere le pagine del terzo capitolo che abbiamo dedicato alla recezione di *España* per individuare uno scenario fruitivo completamente diverso: all'univocità delle impressioni suscitate da Chabrier, in Debussy si sostituisce una complessa molteplicità di punti diversi; ma soprattutto è la categoria della superficialità a scomparire, per lasciare spazio a riflessioni approfondite, che scavano nei percorsi involontari della memoria, individuando contenuti latenti nelle immagini evocate dalla composizione.

### ***Ibéria* e la Spagna**

Con le nuvole, le sirene e gli sconfinati orizzonti marini era stato quasi inevitabile per Debussy lo spostamento dalla chiarezza del riferimento extramusicale verso la categoria dell'ineffabilità. Quella nozione di «presque-rien», su cui insiste tanto Jankélévitch, era perfettamente allineata alla natura dei soggetti scelti<sup>25</sup>. Con la

<sup>25</sup> Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière 1968, p. 115: «l'auteur de *Nuages* ne sait rien de l'élément tellurique, ni des géorgiques qui le célèbrent: la terre est chose trop compacte et massive pour son orchestre, trop pesante pour son pianisme et sa façon d'effleurer les touches» (l'autore di *Nuages* non sa niente dell'elemento tellurico, né delle georgiche che lo celebrano: la terra è troppo compatta e massiccia per la sua orchestra, troppo pesante per il suo pianismo e il suo modo di sfiorare i tasti).

Spagna la questione era decisamente più complessa. Il soggetto, come osservato sopra, era strettamente legato a una lunga tradizione di esperienze musicali e letterarie. E la natura stessa delle sonorità convenzionalmente utilizzate per evocare il mondo spagnolo era difficilmente assimilabile alla categoria dell'inafferrabilità. Sonorità nette, ritmi marcati, immagini ben definite: era questo il vocabolario tradizionalmente associato alla cultura spagnola. Lo sconfinamento nel terreno dell'ambiguità era quindi particolarmente delicato. Eppure, le reazioni degli ascoltatori alle prime esecuzioni di *Ibéria* definiscono un orizzonte semantico molto sfaccettato, mai unidirezionale, sistematicamente evanescente. Come si materializzò questo risultato fruitivo a contatto con un soggetto così immediato come quello della Spagna? Ma soprattutto come si spiega la comune difficoltà di individuare legami chiari tra musica e titoli?

Nel caso di *Ibéria*, rispondere a queste domande contestando la presenza di componenti semantiche in partitura sarebbe particolarmente inaccettabile. Le tre pagine che compongono questo lavoro sinfonico sono dense di riferimenti extramusicali, di esplicite allusioni al mondo evocato dal titolo. Non si può quindi avanzare un parallelo con le categorie della musica assoluta, perché *Ibéria* è una composizione davvero ricca di vocaboli esplicitamente imparentati con la tradizione iberica e con la lettura francese della tradizione iberica.

Già l'organico orchestrale si avvale di elementi fortemente connotanti. Utilizzare tamburo basco in tutti e tre i movimenti e nacchere nel primo e nel terzo, all'inizio del Novecento, voleva automaticamente dire: siamo in Spagna. E non si può certo affermare che tali strumenti percussivi siano utilizzati in maniera innaturale o irriconoscibile, visto che sottolineano per lunghi tratti il ritmo spagnolescante della composizione. Le nacchere, ad esempio, sono presenti sin dalla prima battuta, proprio con un ritmo nettamente ispirato alla tradizione musicale della penisola iberica. Ed è proprio questo ritmo in terzine ribattute che emerge nella prima parte di *Par les rues et par les chemins*, coinvolgendo il timbro di oboi, corno inglese e fagotti:

Es. 1. C. Debussy, *Ibéria, Par les rues et par les chemins*, batt. 1 sgg.

**Assez animé**

The musical score is for the first measures of Debussy's *Ibéria, Par les rues et par les chemins*. It is marked "Assez animé". The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes parts for the following instruments: Flauto 1, Flauto 2, Oboe, Corno inglese, Clarinetto in Si, Fagotto 1, Fagotto 2, Controfagotto, Corno in Fa 1, Corno in Fa 2, Tromba in Do 1, Tromba in Do 2, Piatto, Tamburo basso, Nacchere, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score shows the first three measures of the piece. The Oboe, Corno inglese, Clarinetto in Si, Fagotto 1, Fagotto 2, and Controfagotto parts have dynamic markings of *mf* (mezzo-forte). The Flauto 1, Flauto 2, Corno in Fa 1, Corno in Fa 2, Tromba in Do 1, Tromba in Do 2, Piatto, Tamburo basso, Nacchere, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts have dynamic markings of *f* (forte). The Nacchere part has a triplet marking. The Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts have a triplet marking. The Flauto 1, Flauto 2, Corno in Fa 1, Corno in Fa 2, Tromba in Do 1, Tromba in Do 2, Piatto, Tamburo basso, Nacchere, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts have a triplet marking.

Nella Francia di fine Ottocento e inizio Novecento una scrittura come questa non poteva certo apparire estranea alle convenzioni ritmiche e timbriche comunemente associate alla cultura spagnola. Nelle composizioni di Rimskij-Korsakov o Chabrier dedicate allo stesso soggetto troviamo vocaboli assolutamente sovrapponibili:

Es. 2. N. Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol*, *Scena e canto gitano*, batt. 3 sgg.

The musical score for three brass instruments (Horn in F, Horn in F, and Trombone in Bb) shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, characteristic of the 'Ibéria' style. The notation includes various triplet markings (3) and rests, indicating a complex, syncopated rhythm.

Es. 3. E. Chabrier, *España*, batt. 200 sgg.

The musical score for Viola shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, characteristic of the 'Ibéria' style. The notation includes various triplet markings (3) and rests, indicating a complex, syncopated rhythm.

Accordi ribattuti in terzine popolano la generazione di composizioni nate attorno a questo soggetto. La sottolineatura delle nacchere, in *Ibéria*, contribuisce a evidenziare, non attenuare, questa componente semantica della scrittura.

Nell'es. 1, negli archi, troviamo un altro elemento lessicale tipico: bicordi pizzicati, che sfociano in un accordo strappato. L'allusione al suono percussivo dell'accompagnamento chitarristico andaluso è evidente. Debussy aveva utilizzato un procedimento simile molti anni prima (nel 1882) anche nella *mélodie* per voce e pianoforte su testo di Verlaine intitolata *Mandoline*. Nel terzo movimento di *Ibéria* sceglie addirittura di esplicitare l'allusione scrivendo «Quasi guitarra» sopra a una figurazione molto simile (*Le matin d'un jour de fête*, batt. 29 sgg). In orchestra era un procedimento piuttosto diffuso, per alludere al suono della chitarra. Si osservi la somiglianza sorprendente tra l'esordio di *Par les rues et par les chemins* (cfr. es. 1) e un passaggio tratto dalla *Symphonie espagnole* di Lalo (cfr. es. 4):

Es. 4. E. Lalo, *Symphonie espagnole*, Scherzando (II mov.), batt. 1 sgg.

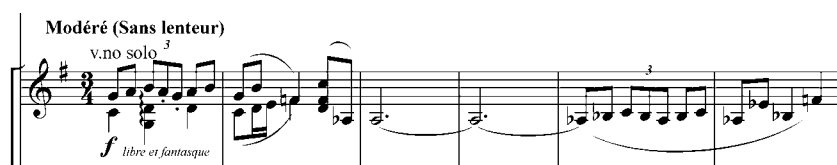
Allegro molto

The musical score is for the Scherzando movement of Lalo's *Symphonie espagnole*, measures 1-4. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes parts for the following instruments: Flauto, Oboe, Clarinetto in Si, Fagotto, Corno in Sol, Corno in Mi, Arpa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and harp play chords. The strings have a *pp* dynamic in measures 1 and 3, and a *ff* dynamic in measures 2 and 4.

Altrettanto spagnoleggiante è il ritmo che contraddistingue uno dei motivi principali del secondo movimento, *Les parfums de la nuit*: un sincopato ricorrente, che scorre su una delle scansioni metriche più diffuse per articolare le melodie di ispirazione iberica. Lo spostamento di accenti, tra tempi deboli e tempi forti, era una delle clausole più caratteristiche di quel linguaggio.

Così come pressoché ineliminabile era l'apparizione di un episodio solistico affidato al primo violino: l'evocazione di una scena gitana notturna all'aria aperta. In *Ibéria* succede nell'ultimo movimento, quando improvvisamente un violino solo, *libre et fantasque*, interviene con un disegno dal sapore improvvisativo, mentre tutta l'orchestra resta a guardare in silenzio:

Es. 5. C. Debussy, *Ibéria*, *Le matin d'un jour de fête*, batt. 66 sgg.



La situazione è davvero affine a quella che si materializza nella scena gitana del *Capriccio spagnolo* di Rimskij-Korsakov, dove un violino, con andamento cadenzante, sembra alludere al canto libero di un gitano nel silenzio della notte:

Es. 6. N. Rimskij-Korsakov, *Capriccio spagnolo*, *Scena e canto gitano*, batt. 4 sgg.



Il lessico utilizzato da Debussy in *Ibéria* non è quindi molto lontano da quello diffusosi alla fine dell'Ottocento per identificare la cultura spagnola. Troviamo vocaboli ampiamente sfruttati, condivisi da un intero repertorio di convenzioni instaurate tra suoni e immagini. Ma non basta. Debussy non solo sembra aver assimilato a fondo la lettura francese e europea del mondo iberico. Nella sua opera sono presenti anche molti rimandi espliciti a una tradizione musicale autentica. Le fisionomie della *sevillana*, delle *seguidillas*, dell'*habanera*, del *cante hondo* sembrano ben presenti nella sua scrittura; ed è un uso sorprendentemente fedele alla tradizione per un compositore che in Spagna aveva passato solo poche ore. Matthew Brown, nella recente monografia dedicata a *Ibéria*, ha messo in luce una serie di affinità davvero interessanti con il linguaggio nato e maturato sulla penisola iberica<sup>26</sup>. La sua ricerca ci restituisce di *Ibéria* un'immagine complessa, in cui i riferimenti alla Spagna sono molto più approfonditi di

<sup>26</sup> Matthew Brown, *Debussy's Ibéria*, New York, Oxford University Press 2003, pp. 36-64.



quanto non accadesse generalmente in quegli anni. Evidentemente le frequenti visite ai padiglioni dell'Esposizione Universale e le stabili frequentazioni di musicisti nati in Spagna avevano lasciato segni evidenti nell'immaginazione di Debussy. E questo, come osserva Brown, non è un fenomeno riscontrabile solo in *Ibéria*, ma anche nelle *mélodies* e nelle composizioni pianistiche ispirate al medesimo soggetto.

L'insieme di queste caratteristiche definisce uno scenario particolarmente sorprendente, se messo a confronto con le recensioni dei contemporanei. I riferimenti extramusicali contenuti in *Ibéria* sono ancora più espliciti che nei *Nocturnes* o nelle *Images*. L'uso di un lessico così vicino alle consuetudini musicali comunemente adottate per alludere al linguaggio spagnolo rende davvero interessante la ricerca di spiegazioni attendibili alle reazioni dei primi fruitori. La difficoltà di cogliere legami espliciti con la sfera semantica evocata dal titolo risulta sorprendente, quando in partitura troviamo riferimenti così netti. Tutto questo ci aiuta a rilevare una decisa estraneità di *Ibéria* alle categorie della musica assoluta: i riferimenti extramusicali sono presenti e spesso molto marcati. Ma occorre, anche in questo caso, trovare una spiegazione alla contraddizione tra il livello della partitura, ricco di richiami al variopinto mondo della Spagna, e quello della recezione, spesso in difficoltà nel reperire legami manifesti tra musica e titoli.

### **La sevillana: Par les rues et par les chemins**

C'è un tema nel primo brano del trittico che funge da elemento generatore di tutta la composizione. È un motivo che compare immediatamente, nei clarinetti, acquistando da subito una posizione privilegiata rispetto a tutti gli altri spunti melodici.

Es. 7. C. Debussy, *Ibéria*, *Par les rues et par les chemins*, batt. 8 sgg.

Come ha efficacemente dimostrato Brown, questa idea presenta tutte le caratteristiche di quella che nella cultura spagnola si definisce *sevillana*<sup>27</sup>: una dan-

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 45 sgg.

za di origine popolare tipica delle *ferias* (in particolare la *Feria de abril* a Siviglia), in tempo ternario, decorata da numerose note di volta. Anche in questo caso, quindi, la scelta lessicale operata da Debussy è esplicita, e dichiara una vicinanza inequivocabile con la cultura spagnola. Per il pubblico francese di inizio Novecento poteva essere un appiglio piuttosto solido, visto che di *sevillanas* è popolato anche il repertorio nato a Parigi alla fine dell'Ottocento (Bizet, Chabrier, Laparra). Eppure le reazioni dei primi ascoltatori furono davvero disparate, oltre che decisamente lontane da ogni legame con il mondo della musica spagnola. Amédée Boutarel parlò di «accents de chansons joyeuses de voyageurs»<sup>28</sup>, Louis Laloy di «âme d'une valse [qui] tournoie»<sup>29</sup>, Willy di «pseudo-valse des clarinettes unies»<sup>30</sup>, mentre Luc Marvy individuò nel tema un riflesso dell'«unisson cru des clarinettes imitant la nasillante mélodie des mendicants aveugles»<sup>31</sup>. Impressioni molto contrastanti e per nulla attinenti al tema suggerito dal titolo. Solo Manuel de Falla colse la vera natura della melodia:

Les echos des villages, dont une sorte de *sevillana* – le thème générateur de l'œuvre – semblent flotter dans une claire atmosphère où la lumière scintille.<sup>32</sup>

[Gli echi dei villaggi, tra i quali una sorta di *sevillana* – il tema generatore dell'opera – sembrano galleggiare in una chiara atmosfera in cui la luce scintilla.]

Certo, de Falla aveva radici che mancavano agli altri commentatori: l'individuazione di una *sevillana* era per lui un fatto assolutamente naturale. Ma il tema, come osservato, presenta caratteristiche che anche al pubblico francese di quegli anni dovevano ricordare immediatamente la Spagna. Eppure Boutarel vi individuò una componente vocale e popolare culturalmente indefinita, Laloy e l'«Ouvreuse» una melodia da valzer, vale a dire un tipo di danza davvero poco vicina al mondo spagnolo, Marvy vi sentì la malata melopea dei mendicanti di strada. In nessuna di queste riflessioni troviamo alcun accenno a una melodia tipica del linguaggio musicale iberico.

Per la recezione della musica a programma francese di fine Ottocento situazioni come queste erano piuttosto anomale. Come abbiamo rilevato nel terzo capitolo, il riferimento extramusicale doveva necessariamente fungere da guida alla fruizione dell'ascoltatore. Mentre questi commenti sembrano indicare un

<sup>28</sup> «Le Ménestrel», 26 febbraio 1910, p. 68 (accenti di allegre canzoni di viaggiatori).

<sup>29</sup> «La Grande Revue», 10 marzo 1910, pp. 192-4 (animo di un valzer [che] volteggia).

<sup>30</sup> «Comoedia», 21 febbraio 1910 (pseudo-valzer di clarinetti all'unisono).

<sup>31</sup> «Le Monde musical», 15 marzo 1910 (crudo unisono dei clarinetti che imitano la lamentosa melopea dei mendicanti ciechi).

<sup>32</sup> M. de Falla cit., p. 209.

sovertimento dell'orizzonte d'attesa dei contemporanei, e l'apertura a movimenti autonomi e individualizzati della libertà immaginativa del fruitore. Come riesce Debussy a ottenere questo risultato, lavorando su un materiale così esplicitamente vicino alla lettura che la Francia aveva dato della cultura spagnola?

Visto che non sono i vocaboli a spiegare le difficoltà dei primi fruitori, allora, anche nel caso di *Ibéria*, occorre concentrarsi sul livello della sintassi. Particolarmente utile si rivela un'analisi condotta sul trattamento dedicato da Debussy al tema di *sevillana*, che, oltre a essere il motivo generatore dell'intero brano, ci ha fornito alcune sorprendenti discordanze fruitive.

Come detto, la sua natura spagnoleggiante, in un contesto decisamente connotato come quello sui cui si apre *Par les rues et par les chemins*, difficilmente potrebbe essere messa in discussione. Ma è il modo in cui viene trattato il tema nel corso delle pagine successive che ci può aiutare a spiegare le difficoltà dei primi fruitori. Già a partire da batt. 30 la *sevillana* ricompare in forma elisa: perde subito la sua fisionomia, lasciando scoperta solo più la testa del tema.

Es. 8. C. Debussy, *Ibéria*, *Par les rues et par les chemins*, batt. 30 sgg.



A batt. 41 si verifica la prima corrosione ritmica: un ottavo sfasa la ripresa deformando gli accenti del tempo ternario. Questo produce conseguenze anche sulle terzine ribattute, che perdono la loro posizione ritmica privilegiata, a causa della sovrapposizione delle quinte degli archi. Quell'elemento ritmico, che nelle prime battute del brano avevamo identificato come un elemento distintivo del linguaggio musicale spagnolo, ora è già stato deformato, e perde la sua nettezza espressiva (cfr. es. 9).

Tra le batt. 90 e 97 la *sevillana* ricompare come un'anomalia del discorso; diventa un'interpolazione in la maggiore abbassata di un semitono, all'interno di un episodio in si bemolle maggiore (cfr. es. 10): una frattura che si inserisce in maniera disgregante nel mezzo dell'articolazione di un discorso. La sua ripresa non ha più nulla della luminosità abbagliante iniziale: è una sorta di frammento di memoria, che compare e sfuma in maniera brusca e repentina.

A batt. 125 incomincia il livello della corrosione modale: la *sevillana* si mescola a una melodia modale che sale dagli archi e dal flauto piccolo su una pentatonica di mi bemolle, innescando un episodio che dura una trentina di battute (cfr. es. 11).

Es. 9. C. Debussy, *Ibéria*, *Par les rues et par les chemins*, batt. 41 sgg.

Flauto 1

Flauto 2

Oboe

Coro inglese

Clarineto in Si-1

Clarineto in Si-2

Fagotto 1

Fagotto 2

Contrafagotto

Corno in Fa 1

Corno in Fa 2

Tromba in Do

Trombone

Tuba

Timpani

Tamburo basso

Naqqareh

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Es. 10. C. Debussy, *Ibéria, Par les rues et par les chemins*, batt. 90 sgg.

The musical score is presented in a standard orchestral format. The instrumental parts are arranged in a grand staff on the left, with each instrument having its own line. The vocal parts are on the right, with three staves labeled 'Sib', 'La', and 'Sib' from top to bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is indicated as 'batt. 90 sgg.' (beats 90 and following).

Es. 11. C. Debussy, *Ibéria, Par les rues et par les chemins*, batt. 125 sgg.

Flauto

Clarinetto in Si $\flat$  1

Clarinetto in Si $\flat$  2

*p doux*

*mf espress*

Il percorso si conclude a batt. 297, alla fine del brano, quando la *sevillana* perde completamente la sua fisionomia e appare in un contesto armonico deformato, dissonante e frammentario, come se fosse solo più l'ombra del tema iniziale.

Es. 12. C. Debussy, *Ibéria, Par les rues et par les chemins*, batt. 297 sgg.

Sans rigueur

Flauto 1

Flauto 2

Clarinetto in Si $\flat$

*mf*

Un simile processo corrosivo lede le fondamenta semantiche del materiale di base, producendo un inevitabile scollamento tra le strutture della composizione e i riferimenti extramusicali. Gli ascoltatori di inizio Novecento si sentivano spinti a fare uno sforzo, a reagire attivamente all'opera d'arte, perché Debussy li costringeva a ricostruire autonomamente le immagini corrose dall'andamento della composizione. Quello che abbiamo descritto in *Par les rues et par les chemins* è un percorso orientato, che discute la connotazione semantica attraverso un processo corrosivo: un fenomeno che abbiamo già incontrato nei capitoli precedenti. E l'ascoltatore, arrivato alla fine del brano, non può che avere un ricordo sbiadito di quella chiarezza iniziale, di quei ritmi e di quei timbri così tipici della cultura musicale spagnola. Per questo le reazioni raccolte non sono

affatto sorprendenti; la scrittura parla chiaro: Debussy voleva proprio ottenere una dispersione immaginativa, rendendo la Spagna niente più che un ricordo, un quadro da ricostruire compiendo un complesso e accidentato cammino a ritroso. L'obiettivo per lui non era affatto la ricreazione precisa dell'impressione iniziale, ma l'apertura a un percorso dell'immaginazione e della memoria, i cui esiti non potevano e non dovevano sottostare al controllo del compositore.

### La memoria e gli odori: *Les parfums de la nuit*


Il secondo brano di *Ibéria*, *Les parfums de la nuit*, ci porta a riflettere su uno degli aspetti più affascinanti della poetica di Debussy: il rapporto tra la musica e gli odori. Era stato Baudelaire a inaugurare questo filone tematico della poetica simbolista in *Correspondances*, con la sua riflessione sul potere evocativo delle sinestesie, delle corrispondenze misteriose tra i differenti lati della sensibilità umana: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»<sup>33</sup>. Ma è ovvio che questa rete di collegamenti può solo manifestarsi in una dimensione inconscia, in cui sono le analogie ad aprire vie di contatto imprevedibili tra i vari strati della sensibilità empirica. I suoni e gli odori non sono altro che simboli, strumenti attraverso i quali esplorare i complessi reticoli di corrispondenze che legano la natura all'immaginazione. E in musica i loro punti di contatto possono solo essere svelati dai meccanismi involontari della memoria.

*Les parfums de la nuit* è il rovesciamento di *Par les rues et par les chemins*: l'emisfero della notte che si oppone a quello del giorno, con la sua luce abbagliante e i suoi rumori confusi. Ma è anche il momento del raccoglimento individuale, dopo il bagno di collettività della giornata appena conclusa, del ricordo e della riflessione sugli avvenimenti, le emozioni appena vissute. Era questo il luogo ideale di *Ibéria* per lavorare sulla memoria, sui meccanismi inconsapevoli che legano le immagini agli odori. E infatti *Les parfums de la nuit* ripensa alla giornata vissuta tra le vie del villaggio, lavorando in profondità sui ricordi del fruitore. Tutta la sezione iniziale del brano si muove in maniera scomposta, tra spunti melodici strozzati e richiami timbrici dispersi nello spazio. Ma all'ascolto si ha l'impressione che questi interventi solistici mettano in movimento meccanismi legati alla reminiscenza: sembrano frammenti puntiformi, indistinti accenni al passato. La musica scorre evocando qualcosa di impreciso; è impossibile rilevare le radici di quella sensazione, ma l'analisi della partitura mette in evidenza la testa della *sevillana* come matrice comune a molti degli spunti melodici:

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi 1999, p. 14 (I profumi, i colori e i suoni si corrispondono).

Es. 13. Tracce di *sevillana* in *Les parfums de la nuit*.


**Sevillana**



↓


**batt. 3**

Oboe




**batt. 5**

Celesta



**batt. 11**

Corno inglese



Seduti a tavolino notare questa filiazione non è difficile; ma all'ascolto la sensazione è quella di un ricordo indefinito, un frammento di passato che si materializza in maniera imprecisa. Il fruitore è costretto a fare uno sforzo per cercare di individuare l'origine di quell'invenzione melodica; ma dovrà essere dotato di un orecchio straordinariamente raffinato per riuscire a rilevare l'affinità con la *sevillana* del primo movimento. Debussy materializza l'impressione del ricordo, senza però legarlo a un'immagine sonora precisa. Anche in questo caso cerca di innescare a livello fruitivo la reminiscenza del non memorabile, l'allusione mnemonica a un oggetto che l'ascoltatore non può più ricordare.



Il percorso sfocia nell'episodio che compare a batt. 92, quando la *sevillana* torna a prendere forma, per l'unica volta in *Les parfums de la nuit*, nella sua veste integrale:

Es. 14. C. Debussy, *Ibéria*, *Les parfums de la nuit*, batt. 92 sgg.

La ripresa è testuale sotto il profilo melodico, eppure la riconoscibilità del passaggio è fortemente compromessa da una serie di componenti deformanti, che sembrano definire un'idea musicale totalmente nuova. Archi, clarinetti e fagotti disegnano un tessuto cullante, leggero e scivoloso, che non ha più nulla dell'evidenza ritmica e della nettezza timbrica della prima apparizione. Il tempo ha completamente perso la vivacità precedente, ma scorre *Lent et rêveur*. Non è il

ricordo deformato tipico della tradizione sinfonica occidentale, dal classicismo a Mahler: la trasformazione tematica che da sempre contraddistingue lo sviluppo musicale. Debussy si preoccupa di rendere meno chiara possibile l'origine del ricordo, le sue trasformazioni costringono l'ascoltatore ad andare a scavare nella memoria, cercando un'immagine sfuggente. La sensazione è quella di ascoltare qualcosa di familiare; ma il percorso corrosivo, a cui è stata sottoposta la *sevillana* nel corso delle pagine precedenti, non consente di individuare agevolmente le radici di quella sensazione. Il fruitore è pertanto inconsapevolmente sollecitato a fare uno sforzo mnemonico: sente di rivivere una situazione, che però non riesce a identificare.

Questo fenomeno trova una manifestazione ancora più esplicita nell'episodio che si verifica a batt. 27. L'oboe interviene con un tema *expressif et pénétrant*, che appare repentino come i ricordi inconsapevoli, quegli imprevedibili contatti tra momenti lontani della memoria che Proust descrive con tutta la sua straordinaria sensibilità in *À la recherche du temps perdu*.

Es. 15. C. Debussy, *Ibéria, Les parfums de la nuit*, batt. 27 sgg.



Debussy riesce a riprodurre la sensazione del ricordo spontaneo e involontario; ma, di nuovo, l'origine di questo movimento della memoria è assolutamente indecifrabile; si tratta di una melodia che compare una sola volta, e in una sezione di passaggio, in *Par les rues et par les chemins*:

Es. 16. C. Debussy, *Ibéria, Par les rues et par les chemins*, batt. 140 sgg.



Non è affatto una delle melodie principali del primo brano, ma un elemento che scorre senza lasciare nessuna traccia esplicita. Eppure il confronto sulla partitura evidenzia un'affinità sorprendente, un'inequivocabile reminiscenza. Debussy costringe l'ascoltatore a scavare nel serbatoio dei ricordi inconsapevoli, rievocando una melodia che può aver immagazzinato nella memoria solo in maniera involontaria. Proust descrive esattamente la stessa sensazione quando si

inciampa sul selciato o degusta le *petites madeleines* intinte nel tè: avverte subito l'impressione di rievocare un momento appartenente al passato, ma poi fa fatica a ricostruire l'origine di quella sensazione.

E ricomincio a domandarmi che mai potesse essere quello stato sconosciuto, che non portava con sé alcuna prova logica, ma l'evidenza della sua felicità, della sua realtà dinanzi alla quale ogni altra svaniva. Voglio provarci a farlo riapparire. Indietreggio col pensiero al momento in cui ho bevuto il primo sorso di tè. Ritrovo lo stesso stato, senza una nuova luce. Chiedo al mio animo ancora uno sforzo, gli chiedo di ricondurre di nuovo alla sensazione che fugge. E perché niente spezzi l'impeto con cui tenterà di riafferrarla, allontano ogni ostacolo, ogni pensiero estraneo, mi difendo l'udito e l'attenzione dai rumori della stanza accanto. Ma, sentendo come l'animo mio si stanchi senza successo, lo costringo a prendersi quella distrazione che gli rifiutavo, a pensare ad altro, a ripigliar vigore prima d'un tentativo supremo. Poi, una seconda volta, gli faccio intorno il vuoto, di nuovo gli metto di fronte il sapore ancora recente di quel primo sorso, e sento in me trasalire qualcosa che si sposta e che vorrebbe alzarsi, qualcosa che si fosse come disancorata, a una grande profondità; non so che sia, ma sale adagio; sento la resistenza, e odo il rumore delle distanze attraversate.<sup>34</sup>

La situazione che Debussy tende a creare nella sua musica è molto simile. C'è un'illogicità di fondo in queste improvvise reminiscenze del non memorabile, esattamente come è illogico lo stato in cui si trova Proust dopo aver assaggiato la *madeleine* inzuppata nel tè. C'è lo sforzo della memoria, necessario e inevitabile per ritrovare l'origine della reminiscenza melodica. E c'è la «rumeur des distances»<sup>35</sup>, la sensazione di essere di fronte a un ostacolo invalicabile, a un oggetto irraggiungibile sepolto dal tempo.

Debussy lavora sulla memoria andando nella direzione descritta da Proust. Solo così si rende conto di poter arrivare a materializzare sensazioni fino ad allora inesplorate dalla musica. Gli odori possono rivivere in una sala da concerto solo attraverso i movimenti inconsapevoli dell'immaginazione. I profumi della notte possono prendere vita attraverso i collegamenti indecifrabili della *mémoire involontaire*. Lo sforzo mnemonico può aprire a una serie infinita di sensazioni soggettive. Ma questo percorso può solo essere attivato da un ricordo subitaneo e inaspettato, che sovrapponga in maniera indecifrabile passato e presente. È quello che accade a Proust, quando riesce a identificare la natura della sua complessa sensazione emotiva; ed è quello che accade agli ascoltatori di Debussy, che sentono la necessità di ricostruire suoni e immagini, avvalen-

<sup>34</sup> Marcel Proust, *La strada di Swann*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi 1961, p. 43 sgg.

<sup>35</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu*, 4 voll., Paris, Gallimard 1989, I, p. 45.

dosi della memoria, sforzandosi di ripensare a un passato corrosivo dal tempo e apparentemente inavvicinabile. La loro fruizione è libera e soggettiva; Debussy mette da parte la facoltà di esercitare un controllo serrato sull'immaginazione dell'ascoltatore; e lascia che le reazioni siano variegata e contrastanti:

La nuit vint ensuite; un grand apaisement s'étend sur la nature endormie, jusqu'au moment où des sons de cloches et des chants d'aube annoncent l'aurore, renaissance de la vie après le long repos. (Amédée Boutarel)<sup>36</sup>

*Les parfums de la nuit*: une nuit où l'on sent plutôt qu'on ne voit. Frémir les ombres incertaines, où montent des senteurs d'une âcreté suave, où flottent des soupirs, où s'attardent des échos alanguis de la fête. (Louis Laloy)<sup>37</sup>

Une nuit humaine et voluptueuse, d'une volupté trop forte et presque douloureuse; nuit aux senteurs acres qui prennent à la gorge, mélange de poussière et de parfums, et dont l'air qu'embaument les roses, les orangers et les citronniers, est si doux que l'on ne sent presque défaillir. (Charles Koechlin)<sup>38</sup>

Le descrizioni, nonostante alcuni elementi condivisi, ci offrono tre ritratti notturni assolutamente contrastanti: Boutarel parla di una pace rassicurante e silenziosa; Laloy avverte presenze sinistre immerse in profumi acri; Koechlin parla invece di una voluttuosa esperienza olfattiva. Siamo lontanissimi dalle sensazioni stereotipate che abbiamo individuato nel terzo capitolo, dove la Spagna di Chabrier determinava reazioni assolutamente convenzionali e sovrapponibili. Ed è proprio quest'originalità fruitiva a testimoniare la manifestazione di un miracolo: gli ascoltatori non vedono solo immagini, ma sentono anche gli odori. E questo accade proprio perché Debussy lavora sulla loro immaginazione, sui complessi rapporti che collegano l'ascolto alla memoria. La sua scelta va nella direzione dell'imprevedibilità. Debussy non pianifica reazioni precise, ma stimola a fondo la sensibilità del fruitore: si rende conto che per ricostruire ciò che la musica non può esprimere bisogna far leva sui misteriosi meccanismi che regolano la mente umana.

<sup>36</sup> «Le Ménestrel», 26 febbraio 1910, p. 68 (In seguito venne la notte; una grande pace si estende sulla natura assopita, finché suoni di campane e canti dell'alba annunciano l'aurore, rinascita della vita dopo il lungo riposo).

<sup>37</sup> «La Grande Revue», 10 marzo 1910, pp. 192-4 (*Les parfums de la nuit*: una notte in cui si sente più di quanto non si veda. Fremere ombre incerte, in cui montano odori di una soave asprezza, in cui galleggiano sospiri, in cui si attardano eco languide della festa).

<sup>38</sup> «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 5 marzo 1910, pp. 76-7 (Una notte umana e voluttuosa, di una voluttà troppo forte e quasi dolorosa; notte dai sentori acri che prendono alla gola, mescolanza di polvere e di profumi, e la cui aria, imbalsamata da rose, aranceti e limoneti, è così dolce che ci si sente quasi svenire).

### Il ritorno alla realtà: *Le matin d'un jour de fête*

*Le matin d'un jour de fête* non è solo il momento in cui la notte lascia posto al giorno, ai suoi rumori e alle sue variopinte manifestazioni della festa; è anche il momento in cui l'immaginazione torna a lavorare sulla realtà concreta, dopo aver raggiunto vertici di inafferrabilità nel corso del movimento precedente. E questo fenomeno si verifica attraverso una dissolvenza incrociata, di cui lo stesso Debussy si dichiarava ad André Caplet particolarmente soddisfatto:

Vous ne vous figurez pas combien l'enchaînement des *Parfums de la nuit* avec *Le matin d'un jour de fête* se fait naturellement. Ça n'a pas l'air d'être écrit... Et toute la montée, l'éveil des gens et des choses...<sup>39</sup>

[Voi non immaginate quanto la concatenazione di *Les parfums de la nuit* con *Le matin d'un jour de fête* avvenga naturalmente. Sembra non essere nemmeno scritto... E tutta la crescita, il risveglio della gente e delle cose...]

Tra i due movimenti non c'è soluzione di continuità; il ritmo che trascina *Le matin d'un jour de fête* si affaccia in crescendo, lasciando spazio a una breve ripresa (batt. 5 e 6) del tema principale di *Les parfums de la nuit* («encore plus lointain»). Dopodiché il risveglio comincia a prendere forma e il discorso prosegue mescolando due diversi atteggiamenti, per certi versi in aperto contrasto. Da una parte ci sono i ritmi netti, sottolineati dalla presenza del tamburo basco, i temi di ispirazione tipicamente iberica sia nel timbro pizzicato sia nella configurazione ritmica. Dall'altra ci sono i flussi della memoria, che disegnano un percorso complesso, ripensando a tutte le pagine della composizione appena ascoltata. Il primo volto è quello della chiarezza semantica, dell'allineamento ai riferimenti extramusicali evocati dal titolo: le campane indicano chiaramente il momento della celebrazione della festività; i temi esprimono la gioia e la spensieratezza di un momento di coesione collettiva. Il secondo volto è quello dell'inabissamento nei meandri della memoria, degli accenni a una condizione temporale trascorsa in una dimensione indecifrabile. È questo il luogo in cui prendono vita alcune presenze fantomatiche, improvvise e sfuggenti come i ricordi inconsapevoli. Nel paragrafo precedente abbiamo riflettuto su una melodia che compare una sola volta in *Les parfums de la nuit*, come enigmatica reminiscenza (cfr. ess. 15 e 16) estrapolata da un momento marginale del primo movimento; già quella situazione costringe l'ascoltatore a uno sforzo della memoria, alla ricerca di un ricordo impossibile da maneggiare con consa-

<sup>39</sup> C. Debussy, *Correspondance 1872-1918* cit., p. 1253.

pevolezza. In *Le matin d'un jour de fête* questa melodia torna ancora due volte, assumendo quindi una funzione indiscutibilmente ciclica. Ma questa ciclicità scorre nel tessuto latente della composizione. Già nel secondo movimento il tema si era presentato come una misteriosa reminiscenza del non memorabile; ora ricompare come cellula anomala, come elemento di discontinuità all'interno del discorso portato avanti dall'orchestra (cfr. es. 17). La ciclicità di questo tema non è certo messa in evidenza; anzi, è ancora più nascosta di quanto non avvenga ne *La mer*. La melodia non solo poggia le sue fondamenta su un terreno sdruciolevole, perché la sua prima apparizione in *Par les rues et par les chemins* è assolutamente marginale, ma viene anche riproposta in maniera enigmatica, come un frammento di passato indefinibile che si materializza per un istante nella memoria dell'ascoltatore. Anche in questo caso il procedimento adottato da Debussy sembra ispirato alla sensazione prodotta dal ricordo involontario: una reminiscenza improvvisa, scaturita da una corrispondenza misteriosa e apparentemente illogica, che rimanda a un orizzonte lontano, difficile da inquadrare. Dopo l'apparizione commentata in *Les parfums de la nuit*, ora Debussy offre all'ascoltatore un'altra occasione: una seconda degustazione del passato, istantanea e imprevedibile, che interviene nel discorso musicale come un piccolo tarlo anomalo. Potrebbe essere una breve preparazione a un ricordo più chiaro: e infatti poche battute dopo il tema ricompare ai clarinetti, per l'ultima volta, *gaiement et très en dehors*. Ma Debussy inserisce un'indicazione in più: un *en exagérant les accents* che obbliga l'esecutore a forzare moltissimo i tempi forti della frase, deformando completamente la fisionomia originale della melodia. Anche in questo caso quindi l'apparizione materializza l'impressione di ascoltare qualcosa di familiare; ma l'origine di quella sensazione risulta difficilmente ricostruibile a causa di una complessa deformazione timbrica e ritmica.

Es. 17. C. Debussy, *Ibéria, Le matin d'un jour de fête*, batt. 20 sgg.

The musical score is for the piece "Ibéria, Le matin d'un jour de fête" by Claude Debussy, starting at measure 20. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flauto 1
- Flauto 2
- Oboe
- Corno inglese
- Clarinetto in Si 1
- Clarinetto in Si 2
- Fagotto
- Contrabbasso
- Corno in Fa 1
- Corno in Fa 2
- Tromba in Do
- Trombone
- Tubo
- Campione
- Percussioni 1
- Percussioni 2
- Violino I 1
- Violino I 2
- Violino II 1
- Violino II 2
- Viola 1
- Viola 2
- Violoncello 1
- Violoncello 2
- Contrabbasso

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also some specific performance instructions in Italian, such as "mf piano, et subito" and "mf piano, et subito".

Ci troviamo di fronte a una ciclicità che si muove in un tessuto latente: all'ascolto percepiamo un legame tra le varie parti che compongono il trittico, ma il ricordo non riesce a precisarsi in maniera inequivocabile.

Lo stesso fenomeno si verifica nelle ultime battute del brano, quando improvvisamente ritorna nella coda il tema di tarantella che aveva colorato la sezione centrale (batt. 177-231) di *Par les rues et par les chemins*. Nel primo movimento era stato sottoposto a un'ostinata ripetizione che ne aveva reso difficilmente riconoscibili i confini melodici. Nel finale di *Ibéria* compare di nuovo, ma il collegamento con il brano iniziale è anche in questo caso piuttosto nascosto: la continua iterazione con cui si presenta la prima volta non consente all'ascoltatore di identificare con precisione la fisionomia del tema; e la ripresa non può che confermare questa ambiguità, mescolando la categoria della familiarità con quella della novità.

Quello di *Le matin d'un jour de fête* è quindi un ritorno alla realtà solo apparente. Da una parte ci sono i contenuti manifesti: le idee nuove e marcate, i ritmi penetranti, l'assolo "gitano" del violino. Dall'altra ci sono i contenuti latenti, la rete complessa di reminiscenze indecifrabili, che alludono al passato senza rivelarlo esplicitamente. Sarebbe un errore tenere in considerazione solo la prima di queste due componenti: non ci aiuterebbe a spiegare né le reazioni dei contemporanei né l'originalità della poetica debussysta a contatto con il tema della Spagna. È la sovrapposizione di queste due categorie che definisce un modo di concepire il riferimento extramusicale assolutamente rivoluzionario: non un vincolo preciso, ma uno stimolo a ricordare, a rievocare liberamente oggetti racchiusi negli archivi inconsapevoli della memoria, sfruttando quelle corrispondenze misteriose e indecifrabili che legano la realtà concreta al mondo inafferrabile dei ricordi.

### **L'ultimo passo: la *mémoire involontaire***

Anche riflettendo sulla recezione di *Ibéria* abbiamo incontrato tendenze fruibili simili a quelle commentate a proposito dei *Nocturnes* e de *La mer*. La difficoltà più comune è ancora legata al reperimento dei nessi tra titoli e musica. Le recensioni documentano un ascolto teso verso l'opera d'arte, uno sforzo per cercare di ricostruire ciò che Debussy suggerisce solo in maniera approssimativa, una libertà condivisa ad aprire l'immaginazione alle impressioni più contraddittorie. Ci siamo quindi chiesti se queste reazioni fossero determinate da un'assenza di riferimenti extramusicali espliciti all'interno della partitura. Ma a questa domanda l'analisi di *Ibéria* ha offerto risposte nette: le allusioni alla cultura spagnola sono evidenti a livello timbrico, melodico, ritmico e armonico. In alcuni



casi Debussy sembra addirittura allinearsi alle convenzioni più caratteristiche della lettura del mondo iberico, maturate nella Francia di fine Ottocento. La riflessione sul vocabolario utilizzato in *Ibéria* non aiuta a trovare motivazioni valide alle reazioni scomposte dei primi ascoltatori.

Anche in questo caso il nodo problematico è nato dalla necessità di mettere a confronto una simile chiarezza semantica con le difficoltà dei fruitori. E le spiegazioni più plausibili sono venute dall'analisi della sintassi. Accanto ai procedimenti già rinvenuti nei *Nocturnes* e ne *La mer*, in *Ibéria* emerge con maggiore intensità l'interesse per la categoria della memoria involontaria. Reminiscenze di ciò che non è memorabile, ricordi aperti e scaglie improvvise di passato sono presenti anche nelle opere esaminate nel corso dei precedenti capitoli. Ma in *Ibéria* i percorsi della memoria sono davvero complessi e costringono l'ascoltatore a lavorare sul terreno dei ricordi latenti, assimilati inconsapevolmente, nei momenti meno appariscenti della composizione. Sono le melodie secondarie a ritornare ciclicamente nel corso dell'opera; non i temi principali, ma le idee marginali, quelle che passano inosservate al primo incontro. Nessuna preparazione le anticipa: ritornano improvvisamente, proprio come i ricordi involontari che Proust cerca di dominare nelle sue più celebri epifanie del passato. L'aderenza al mondo dell'inconsapevolezza è garantita da un'illogicità di fondo, che sembra nascondere in maniera incomprensibile i motivi delle improvvise corrispondenze che legano la memoria al presente. Nel 1913 il cronista anonimo del «*Courrier musical*» coglieva nel segno quando parlava di «rare et unique sensation d'inachevé»<sup>40</sup>. Debussy sembra proprio cercare di spingere l'ascoltatore a completare ciò che la sua musica lascia incompleto; ed è nello sforzo verso l'appropriazione di un passato irraggiungibile che si compie la liberazione dai vincoli imposti dai riferimenti extramusicali. L'ascoltatore è costretto ad andare alla ricerca di un ricordo sfuggente; e questa condizione gli consente di percorrere liberamente le vie analogiche dell'immaginazione. Viene a mancare una guida, proprio perché i movimenti inconsapevoli della memoria non possono essere sottoposti a un controllo. L'incapacità di sentire la Spagna in *Ibéria* era un passaggio inevitabile per il pubblico di inizio Novecento: l'irrinunciabile conseguenza che avrebbe investito chi non era in grado di fare quegli sforzi che Debussy richiedeva al suo ascoltatore.

---

<sup>40</sup> Cfr. sopra.

---

## Il dopo Debussy

### I segni indelebili di una rivoluzione

Un'ultima riflessione può aiutare a rilevare il peso rivestito dal decennio dei *Nocturnes*, de *La mer* e delle *Images* sulla maturazione di una nuova sensibilità fruitiva. Dopo aver osservato quali erano le reazioni generalmente suscitate dalla musica a programma francese di fine Ottocento, e averle messe a confronto con le recensioni seguite alle prime esecuzioni delle opere di Debussy, può risultare interessante, in conclusione, cercare di capire quali furono le reazioni suscitate dalla musica a programma di impostazione tardo-ottocentesa sul pubblico parigino degli anni Venti. Una volta assimilata la rivoluzione debussysta, gli ascoltatori come si comportavano di fronte a quei compositori che continuavano a proporre vincoli espliciti all'immaginazione del fruitore?

Il caso della *Alpensinfonie* di Richard Strauss può aiutarci a rispondere a questa domanda. Naturalmente l'intenzione di chi scrive non è quella di forzare un confronto tra due musicisti appartenenti a mondi lontanissimi, né di stabilire graduatorie di merito nella definizione di un nuovo modo di concepire il rapporto con il fruitore. Semplicemente, l'atteggiamento manifestato da Strauss nelle sue composizioni a programma non sembra mettere in discussione il ruolo-guida del compositore: la figura dell'autore-demiurgo resta intatta nella sua intenzione di indirizzare il percorso immaginativo del fruitore. La *Alpensinfonie* non risente delle inquietudini estetiche che stanno alla base della poetica di Debussy. Il suo straordinario potere evocativo gioca proprio sulla definizione di un percorso inequivocabile da proporre all'attenzione dell'ascoltatore: un aspetto indiscutibilmente palese nella scelta di articolare l'opera in ventidue momenti e nell'intenzione di ricercare corrispondenze precise tra i titoli e le strutture semantiche della composizione:

Notte - Levar del sole - L'ascesa - Entrata nel bosco - Camminando sulla riva del ruscelletto - Alla cascata - Apparizione - Sui prati fioriti - Sui pascoli alpini - Per sentieri perduti fra macchie e burroni - Sul ghiacciaio - Momento pericoloso - Sulla vetta - Visione - Alzata di nebbie - Progressivo oscuramento del sole - Elegia - Calma prima del temporale - Tuoni e tempesta - Discesa - Tramonto del sole - Conclusione - Notte.<sup>1</sup>

Per questo un'indagine svolta sull'impatto del linguaggio di Strauss sul pubblico parigino degli anni Venti del Novecento può contribuire a far emergere in maniera lampante l'originalità delle idee di Debussy circa la fruizione della sua musica.

L'*Alpensinfonie* fu eseguita per la prima volta la sera del 28 ottobre 1915 a Berlino dalla Dresdner Hofkapelle diretta dallo stesso Strauss. Ma a Parigi arrivò solo dieci anni dopo, il 28 febbraio 1925, quando venne eseguita ai Concerts Lamoureux, anche in questo caso sotto la direzione dell'autore. Tale ritardo della prima parigina è probabilmente ascrivibile all'inevitabile silenzio artistico-culturale che investì i rapporti tra Francia e Germania durante il primo conflitto mondiale. Quando la *Alpensinfonie* sbarcò a Parigi, erano passati già sette anni dalla fine della guerra; ma soprattutto erano passati sette anni dalla morte di Debussy, le cui composizioni cominciavano a essere inserite stabilmente nei repertori concertistici.

Dalle recensioni dei critici presenti alla prima francese della *Alpensinfonie* emerge una sostanziale facilità nel seguire i percorsi proposti dall'autore. L'articolo di Jean Chantavoine mette in rilievo lo straordinario potenziale evocativo della composizione:

Elle raconte à la lettre une ascension en montagne avec le départ au crépuscule matinal, l'éclat soudain du jour naissant, les chemins gravis, la chasse entendue, le ruisseau rencontré, la cascade contemplée, les sonnaillles des troupeaux, l'orage et enfin la descente sur la plaine quand tombe la nuit. [...] Cette large trame, que lui offrait la nature, elle même, M. Richard Strauss, l'a brodée d'épisodes nombreux et brillants où son sens visuel de la musique et sa virtuosité instrumentale se sont donné libre cours.<sup>2</sup>

[Essa racconta alla lettera una ascesa in montagna con la partenza al crepuscolo del mattino, l'esplosione improvvisa del giorno nascente, i camminamenti inerpicati, i rumori della caccia, l'incontro con il ruscello, la contemplazione della cascata, i sonagli delle greggi, il temporale e infine la discesa sulla pianura quando scende la sera. [...] Questa larga trama, che gli offre la natura stessa, il sig. Strauss l'ha intessuta di episodi numerosi e brillanti, in cui il suo senso visivo della musica e il suo virtuosismo strumentale hanno avuto libero corso.]

<sup>1</sup> Rino Maione, *Il poema sinfonico*, Milano, BMG Ricordi 2002, p. 340.

<sup>2</sup> «Le Ménestrel», 6 marzo 1925, p. 114.

Le parole di André Himonet risentono ancora di una suggestione visiva profonda; non senza un pizzico di umorismo, propongono una descrizione immaginativa del brano perfettamente allineata alle indicazioni extramusicali suggerite da Strauss:

Au cours de cette ascension qui commence avant le lever du soleil nous rencontrons une cascade dont la chute assourdissante nous remplit d'effroi; des petits oiseaux, cachés à propos dans la futaie voisine viennent aimablement nous distraire de leurs frais gazouillis. Par moments, la montée est pénible: "les pieds glissent, mais les mains tiennent ferme", nous confie le programme. Le public ne tient pas avec moins de fermeté. Après un dernier effort, nous atteignons la cime. Ouf! Mais ce n'est pas fini; tout à l'heure il va falloir redescendre. Auparavant M. Strauss dont le pouvoir est infini, fait apparaître à nos yeux éblouis une vision surnaturelle: la vierge de glace trône majestueusement sur cette immensité, et un chérubin, un glaive flamboyant à la main, garde l'entrée du royaume où jamais personne n'a pénétré. À la descente l'inévitable orage nous étonne sans nous surprendre; il est terrible et formidable, et l'impression d'angoisse est astucieusement renforcée par le cri d'un oiseau de proie. Brr! Enfin le soir tombe, le soleil va rejoindre les vieilles lunes, les montagnes disparaissent dans la nuit et tout se tait. Ce mutisme final devait arriver; il est délicieux et on ne peut que lui reprocher de s'être fait trop longtemps désirer.<sup>3</sup>

[Durante questa ascesa che comincia prima del levare del sole incontriamo una cascata, la cui caduta assordante ci riempie di spavento; alcuni uccellini, ben nascosti in una vicina fustaia, vengono a distrarci amabilmente dalle loro fresche verzure. A momenti l'ascesa è faticosa: "i piedi scivolano, ma le mani tengono duro", ci confida il programma. Il pubblico regge con altrettanta fermezza. Dopo un ultimo sforzo, raggiungiamo la cima. Uff! Ma non è finita; bisogna subito ridiscendere. Prima il sig. Strauss, il cui potere è infinito, fa apparire davanti ai nostri occhi abbagliati una visione sovrannaturale: la vergine di ghiaccio troneggia maestosamente su questa immensità, e un cherubino, con un gladio fiammeggiante in mano, fa la guardia all'ingresso di un reame in cui mai nessuno è penetrato. Discendendo l'inevitabile temporale ci stupisce senza sorprenderci; è terribile e formidabile, e l'impressione di angoscia è astutamente rafforzata dal verso di un uccello predatore. Brr! Alla fine cala la sera, il sole va a raggiungere le vecchie lune, le montagne spariscono nella notte e tutto tace. Questo mutismo finale doveva arrivare; è delizioso e non gli si può che rimproverare di essersi fatto attendere troppo a lungo.]

La recensione di Robert Dezarnaux avanza non a caso un confronto antitetico con Debussy e vede in Strauss, con un certa insofferenza, una personificazione artistica della figura della guida:

<sup>3</sup> «Le Courrier musical», 15 marzo 1925, p. 160.

Ce paysage musical est à un paysage de Debussy ce qu'un trumeau romantique est à une toile de Corot. M. Richard Strauss gravissant la montagne, s'extasiant au passage sur le ruisseau qui murmure et sur la cascade qui jaillit, – oh! la cascade! – s'égarant dans la forêt, écoutant le vent qui souffle, et finalement s'enflammant sur la grandeur de la nature et la petitesse de l'homme, c'est exactement M. Perrichon devant la mer de glace... Voilà pourtant des beaux motifs lyriques. Comment le lyrisme disparaît-il? Cela tient d'abord à la niaiserie du plan. M. Strauss ne nous épargne aucun détail et respecte scrupuleusement la chronologie. Suivez le guide; n'oubliez pas votre Baedeker.<sup>4</sup>

[Questo paesaggio musicale sta a un paesaggio di Debussy come un pannello romantico sta a una tela di Corot. Il sig. Richard Strauss salendo sulla montagna, estasiandosi passando davanti a un ruscello che mormora e su una cascata che scintilla, oh! La cascata! – smarrendosi nella foresta, ascoltando il vento che soffia, e infine infiammandosi davanti alla grandezza della natura e alla piccolezza dell'uomo, è esattamente il sig. Perrichon davanti al mare di ghiaccio... Ecco tuttavia dei bei motivi lirici. Come sparisce il lirismo? Questo riguarda innanzitutto la sciocchezza del piano. Il sig. Strauss non ci risparmia alcun dettaglio e rispetta scrupolosamente la cronologia. Seguite la guida; non dimenticate il vostro Baedeker.]

La sicurezza del percorso proposto da Strauss si legge nelle parole di tutti: nella recensione di Chantavoine si parla di «inscriptions peintes»<sup>5</sup>; in quella di Dezarnaux si legge l'invito: «Suivez le guide»<sup>6</sup>; in quella di Allix, Strauss è definito «bon guide»<sup>7</sup>.

Moltissime reazioni danno però una testimonianza concreta di un'insofferenza diffusa nei confronti di quel modo di concepire la musica a programma, che – come abbiamo visto – aveva trovato già larga diffusione verso la fine dell'Ottocento. A sette anni dalla morte di Debussy la musica a programma volta a direzionare l'immaginazione del fruitore infastidiva il gusto maturato presso il pubblico francese. La celebrazione delle capacità evocative del compositore non era più in cima all'interesse degli ascoltatori. Lo dimostrano le parole a metà tra il serio e l'ironico che si leggono in molte recensioni successive alla prima parigina dell'*Alpensinfonie*. Chantavoine avanzò un confronto latente e insieme irriverente con l'*Harold en Italie* di Berlioz, paragonando Byron alla guida turistica più diffusa in ambito tedesco (il Baedeker):

<sup>4</sup> «La Liberté», 3 marzo 1925.

<sup>5</sup> «Le Ménestrel», 6 marzo 1925 cit. (iscrizioni dipinte).

<sup>6</sup> «La Liberté», 3 marzo 1925 (Seguite la guida).

<sup>7</sup> «Le Monde musical», marzo 1925, p. 104 (buona guida).

Plus encore que descriptive, cette symphonie est “touristique”. [...] Le héros de la *Symphonie alpestre* n’est qu’un touriste, réjoui, à mesure qu’il s’élève au dessus des plaines, par l’optimisme psychologique de l’altitude combiné avec celui du repos dominical, et qui n’a pas emporté dans son *Rucksack* un Byron, mais des *belegt Brödchen* et un Baedeker.<sup>8</sup>

[Più ancora che descrittiva questa musica è “turistica”. [...] L’eroe della *Sinfonia delle alpi* non è che un turista, gaio, a seconda di quanto si eleva al di sopra delle pianure, attraverso l’ottimismo psicologico dell’altitudine combinato con quello del riposo domenicale, e che non ha portato nel suo *Rucksack* Byron, ma dei *belegt Brödchen* e un Baedeker.]

Himonet, nonostante un’ammirazione di fondo nei confronti delle capacità evocative di Strauss, trovò spiacevoli le affinità eccessivamente esplicite tra l’*Alpensinfonie* e i meccanismi del cinema:

La musique à programme poussée à ce degré de minutie avoue avec éclat le non-sens du principe sur lequel elle repose. A vouloir lutter avec la plume ou le pinceau, elle ne peut que s’épuiser en pâles allusions ou en grimaces puériles; elle a mieux à faire et, pour n’avoir pas pris garde aux écueils de ce genre particulièrement scabreux, M. Strauss a versé tout droit dans le mauvais film.<sup>9</sup>

[La musica a programma spinta a questo livello di minuzia rivela con strepito il non-senso del principio sul quale si basa. A voler lottare con la penna o con il pennello, essa non può che spossarsi in pallide allusioni o in smorfie puerili; può fare di meglio e, per non essersi guardato dagli scogli di questo genere particolarmente scabroso, il sig. Strauss si è buttato direttamente sul brutto film.]

Affermazioni molto simili a quelle proposte da Émile Vuillermoz, che, a sua volta, non esitò a citare l’arte cinematografica per individuare un confronto con l’*Alpensinfonie*:

Je voudrais qualifier cette œuvre le plus sympathiquement du monde en affirmant qu’elle est essentiellement cinématographique. Je crois ainsi lui faire un grand compliment. [...] Car ce n’est pas une symphonie, c’est un “film orchestral”, grande nouveauté qu’il ne faut pas saluer avec un sourire. [...] la musique perd son sens dès qu’on cesse d’observer le tableau qu’elle évoque. Le lever du soleil, l’ascension allègre et énergique, l’entrée dans la forêt, sous l’ogive frémissante du violon, la rencontre du ruisseau, la halte devenant la cascade, la perfidie d’un mauvais sentier, l’arrivée sur la cime, la vision hallucinée, l’apothéose, l’extase du touriste, le retour,

<sup>8</sup> «Le Ménestrel», 6 marzo 1925, cit.

<sup>9</sup> «Le Courrier musical», 15 marzo 1925, cit.

la vague de brouillard, l'orage, la descente affolée, la plaine au coucher du soleil, le calme du soir, et le sommeil de la nature... autant de "cellules" dont le contenu est plus pictural que musical. Si l'on ne quitte pas du regard cet invisible écran, l'œuvre paraît courte et fascinante [...] film grandiose dont certains clous demeureront inoubliables. [...] Dans la salle du Trocadero l'exécution filmée de l'*Alpensymphonie* avec orgue et orchestre provoquerait un délire d'enthousiasme.<sup>10</sup>

[Vorrei definire quest'opera nel modo più simpatico possibile affermando che essa è essenzialmente cinematografica. Credo d'altra parte di farle un complimento [...]. Poiché non è una sinfonia, è un "film orchestrale", grande novità che non bisogna salutare con un sorriso. [...] la musica perde il suo senso non appena si smette di osservare il quadro che essa evoca. L'alba, l'ascesa allegra ed energica, l'ingresso nella foresta, sotto l'ogiva brulicante del violino, l'incontro del ruscello, la sosta che si trasforma in cascata, la perfidia di un cattivo sentiero, l'arrivo in cima, la visione allucinata, l'apoteosi, l'estasi del turista, il ritorno, l'ondata di nebbia, il temporale, la discesa sconvolta, la pianura al tramonto, la calma della sera, e il sonno della natura... tante "cellule" il cui contenuto è più pittorico che musicale. Se non si allontana dallo sguardo questo schermo invisibile, l'opera sembra corta e affascinante [...] film grandioso di cui alcuni momenti restano indimenticabili. [...] Nella sala del Trocadero l'esecuzione filmata dell'*Alpensinfonie* con organo e orchestra provocherebbe un delirio di entusiasmo.]

Per gli ascoltatori parigini degli anni Venti questo modo di concepire il rapporto con il fruitore era ampiamente sorpassato; e in questo ribaltamento dell'atteggiamento fruitivo un peso non certo trascurabile va attribuito all'intervento di Debussy; sono le stesse parole dei fruitori a ricordarcelo; anche Pierre Leroi non riuscì a tacere un confronto che probabilmente attraversò il pensiero di tutti gli ascoltatori la sera del 28 febbraio 1925:

Je ne pouvais m'empêcher en sortant de ce concert, de songer à cet autre hommage rendu à la nature, à cette *Mer* de notre grand Debussy, où celui-ci a accumulé des trésors de sensibilité et d'émotion; ces trois tableaux constituent des visions inoubliables, dont l'âme s'imprègne tout autant que les yeux en sont éblouis. Aussi, malgré sa valeur indéniable, cette *symphonie alpestre* risque fort d'être rangée parmi les curiosités sonores les plus réussites de notre époque, celles qu'on écouterait avec un intérêt soutenu, mais malheureusement sans émotion véritable.<sup>11</sup>

[Non potevo esimermi uscendo dal concerto di pensare a quest'altro omaggio reso alla natura, a questa *Mer* del nostro grande Debussy, in cui egli ha accumulato tesori di sensibilità e di emozione; questi tre quadri costituiscono visioni indimenticabili, di cui l'anima si impregna tanto quanto gli occhi ne sono abbagliati. Ecco,

<sup>10</sup> «L'Excelsior», 2 marzo 1925.

<sup>11</sup> «Comoedia», 9 febbraio 1925.

malgrado il suo valore innegabile, questa *Sinfonia delle Alpi* rischia fortemente di essere catalogata tra le curiosità sonore più riuscite della nostra epoca, quelle che si ascolterà con sostenuto interesse, ma purtroppo senza vera emozione.]

Nei critici musicali di quegli anni c'era certamente qualche sintomo dell'estrofobia che in quell'epoca pesava sulle idee dei francesi; la stroncatura di un compositore simbolo proprio di quella realtà musicale che da sempre era apparsa meno *en amitié* con la Francia non deve destare quindi eccessivi stupori. È interessante però riflettere sugli argomenti utilizzati dai critici francesi per esprimere il proprio disappunto nei confronti delle scelte artistiche di Strauss. Oggetto principale dello scarso apprezzamento dell'*Alpensinfonie* a Parigi fu soprattutto la presenza ingombrante della figura del compositore, una volontà eccessivamente invadente di imporre all'ascoltatore determinati percorsi immaginativi. Ed è curioso rilevare come a essere sul banco dell'accusa fossero proprio quelle caratteristiche della musica a programma che trent'anni prima erano tra le più celebrate dalla cultura musicale francese. Per questo sorge il dubbio che l'esempio di Debussy fosse intervenuto pesantemente sulla nascita di un nuovo modo di fruire la musica. Sono le stesse parole dei critici parigini a confermarci la legittimità di questa riflessione. E non è un caso che il confronto con Debussy compaia esplicitamente in alcune recensioni: ormai quel modello di comunicazione della musica a programma pesava come un macigno sull'orizzonte d'attesa del pubblico. La diffusione delle opere di Debussy aveva di colpo prodotto un invecchiamento precoce di tutte quelle esperienze musicali che si basavano ancora sulle categorie fruibili dell'Ottocento. Certo la *Alpensinfonie* è un capolavoro indiscusso di orchestrazione e di forza evocativa. Il suo modo di rapportarsi con l'ascoltatore resta però fortemente legato alle categorie fruibili tardoromantiche. E a Parigi, dopo Debussy, non era più possibile adeguarsi a quel tipo di rapporto con il compositore.



---

## Conclusioni

Questo lavoro si è proposto di rispondere ad alcune domande sulla fruizione del repertorio debussysta, accostando recezione e analisi: due categorie raramente utilizzate in coppia dalla ricerca musicologica. Le reazioni dei primi ascoltatori sono servite per approfondire l'orizzonte culturale in cui nascono le esperienze artistiche, senza diventare mai il fine della ricerca.

Il primo terreno da indagare era la poetica di Debussy: capire quale rapporto il compositore volesse instaurare con il suo fruitore, a partire dagli scritti critici e dalla corrispondenza. Tale indagine ha contribuito a far emergere una concezione profondamente elitaria del pubblico, e un sostanziale disinteresse nei confronti della diffusione dell'arte presso le masse. Fuori dall'élite c'erano i dilettanti, coloro che si recavano a teatro o in una sala da concerto unicamente per vedere soddisfatte le loro aspettative: una fetta di pubblico incapace di penetrare la natura esoterica dell'arte. Quel tipo di ascoltatore era per Debussy un nemico dichiarato, da combattere all'oscuro di quell'intento educativo che invece riscontriamo nella conflittualità dei romantici.

Debussy riteneva necessario un «petit effort»<sup>1</sup> da parte del fruitore per accedere ai segreti della sua musica. Una categoria sconosciuta ai dilettanti, ma non particolarmente rivoluzionaria. Benché Bessler<sup>2</sup> definisse passivo l'ascolto dei romantici, oggi possiamo ridimensionare la sua affermazione, osservando come molta della musica dell'Ottocento sia costruita per essere fruita in maniera attiva. Uno sforzo è necessario per immaginare il mondo fantastico di Schumann,

---

<sup>1</sup> Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Paris, Hermann 1993, p. 247.

<sup>2</sup> Heinrich Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, il Mulino 1993.

così come è inevitabile per fruire il teatro di Wagner e collegare la complessa rete di corrispondenze definita dalla trama dei *Leitmotive*.

Lo sforzo che Debussy richiedeva al suo pubblico era diverso: tendeva a sollecitare la libertà dell'immaginazione. Le critiche rivolte a Wagner, come già rilevato da Jarocinski<sup>3</sup> sembrano proprio concentrarsi su questo aspetto fruitivo: un eccessivo controllo esercitato dal compositore sull'immaginazione dell'ascoltatore. Per Debussy la musica doveva andare alla ricerca di «correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination»<sup>4</sup>. E l'allusione contenuta in questa affermazione al sonetto baudelariano *Correspondances* individua un legame con il mondo delle simmetrie inconsapevoli, quelle che sfuggono a ogni forma di controllo, assecondando automatismi indecifrabili. Debussy era profondamente interessato alla categoria della molteplicità: la dimostrazione risiede nel suo interesse per *As you like it* di Shakespeare, per le complesse stratificazioni di significati contenute nel teatro annamita, per le idee estetiche di Mallarmé e Maeterlinck, geneticamente inadatte a seguire la linea dell'univocità semantica. Molteplicità e attività immaginativa sono i due aspetti che Debussy privilegiava a livello fruitivo: uniti ci descrivono un ascolto libero di seguire percorsi autonomi rispetto a quelli del compositore.

La conferma proviene dall'insofferenza ostentata da Debussy nei confronti delle composizioni a programma di Strauss, Grieg e Franck, ritenute inaccettabili proprio per la loro inclinazione a vincolare l'immaginazione dell'ascoltatore a immagini predefinite, o dell'estetica di Wagner, definita la più suggestiva anticipazione musicale del cinematografo.

Tali osservazioni si sono rivelate particolarmente interessanti a confronto con la lettura data dai compositori e dai teorici francesi del concetto estetico di musica a programma. Gli scritti di Berlioz, Dukas, Saint-Saëns, Calvocoressi, d'Indy definiscono uno scenario non particolarmente conflittuale. Le loro osservazioni non sembrano delineare un confronto agguerrito con i sostenitori della musica assoluta: la tutela delle strutture formali consegnate dalla tradizione non pregiudica l'esistenza di un programma (anche le composizioni lo dimostrano). L'unica vera distinzione tra le due concezioni estetiche va individuata proprio in quella categoria che Debussy cercava di sgretolare: l'imposizione di vincoli espliciti all'immaginazione del fruitore.

L'indagine condotta nel terzo capitolo sulla recezione di un campione di opere a programma accolte con successo dal pubblico parigino di fine Ottocento ha confermato questa ipotesi. Nella maggior parte dei casi si tratta di lavori

<sup>3</sup> Cfr. sopra.

<sup>4</sup> C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1987, p. 62.

basati su logiche formali solide: la presenza di un percorso extramusicale non pregiudica l'allineamento a geometrie e strutture radicate nella tradizione. Le categorie formali della musica assoluta non sono quindi bandite dal repertorio a programma di Chabrier, Charpentier, Roussel, Franck, d'Indy, Koechlin. Ma soprattutto il linguaggio di questi lavori è basato su connotazioni semantiche chiare, vocaboli condivisi da una lunga consuetudine di esperienze musicali. La loro presenza veicola contenuti espliciti: il discorso si snoda attraverso stilemi dichiaratamente allineati alla tradizione. E le reazioni immaginative dei primi ascoltatori sono racchiuse all'interno di confini ben delimitati, con uno scarto minimo rispetto alle linee direttive impostate dal programma. Il pubblico di fine Ottocento non metteva quasi mai in discussione il potere evocativo della composizione: seguiva rigorosamente la guida tracciata dal compositore.

La poetica di Debussy maturò a stretto contatto con questo modo di pensare e scrivere la musica; e il suo pensiero irrequieto non accettava un percorso denso di segnali stradali, volti a pilotare l'immaginazione del fruitore. Debussy manifestava insofferenza proprio per quella che in Francia era la categoria distintiva nella definizione dei confini tra musica a programma e musica assoluta. Ogni forma di condizionamento immaginativo gli appariva una violazione dei veri obiettivi cercati dal linguaggio musicale.

Questo nodo problematico è stato utile per intraprendere lo studio del repertorio sinfonico debussysta nato nel primo decennio del Novecento (*Trois Nocturnes*, *La mer*, *Images*), con la finalità di capire come si traduca in musica quell'impellente esigenza estetica, come riesca Debussy a garantire la libertà immaginativa dell'ascoltatore, pur scrivendo composizioni dai titoli inequivocabilmente evocativi. Tutte le opere sono state esaminate sulla base della stessa metodologia: la riflessione sulla recezione ha portato a individuare alcune tendenze fruttive dominanti, alle quali si è cercato di rispondere ricorrendo all'analisi delle partiture. In tutti i casi tali tendenze si sono rivelate anomale rispetto all'orizzonte d'attesa rilevato nella Parigi di fine Ottocento e inizio Novecento; e le reazioni evidenziate definiscono una linea fruttiva comune a tutte le composizioni di Debussy nate nel primo decennio del Novecento.

La tendenza più frequente consiste nella difficoltà sistematica di individuare un rapporto esplicito tra titoli e musica: il mare ne *La mer*, la Spagna in *Ibéria*, la festa, le nuvole e le sirene nei *Nocturnes*. La maggior parte dei fruitori non riuscì a entrare nella lunghezza d'onda della composizione e individuò la causa della sua difficoltà in un rapporto latitante tra realizzazione musicale e riferimento programmatico. Di qui la sensazione dichiarata da molti fruitori di trovarsi di fronte a un perfetto esempio di musica assoluta, privo di contenuti extramusicali.

Reazione apparentemente opposta, ma generata dallo stesso nucleo problematico, fu quella degli ascoltatori che avvertirono una straordinaria libertà

immaginativa. L'assenza di una guida, la stessa causa che portava molti fruitori a svalutare il peso di ogni riferimento esterno alla musica, per una fetta di pubblico divenne un potente stimolo a liberare l'immaginazione, seguendo percorsi estranei al controllo dell'autore. Questo secondo modo di reagire all'ascolto si riflette in contrasti stridenti: immagini, situazioni emotive e ambientazioni, che segnano uno scarto notevole rispetto alle reazioni preconfezionate scaturite all'ascolto del repertorio pittoresco *fin de siècle*.

A questo occorre poi aggiungere la presenza di numerosi casi in cui la musica sembra stimolare movimenti immaginativi inconsapevoli, evocando l'impressione del sogno o del ricordo involontario. Nel materiale reperito molto spesso ci siamo trovati a commentare reazioni fruibili radicate nel terreno dell'inconscio, della reazione incontrollabile, della corrispondenza oscura e indecifrabile. Esattamente quelle categorie a cui Debussy alludeva, quando parlava dell'immaginazione e dei suoi misteriosi contatti con il mondo della natura.

L'insieme di queste impressioni documenta uno scenario profondamente diverso da quello descritto da Stefani e Imberty. Nessun iconismo acustico sembra materializzarsi nelle reazioni dei primi ascoltatori e il reperimento di aree semantiche condivise è piuttosto problematico.

La spiegazione più semplice a queste reazioni sembrerebbe la mancanza di riferimenti extramusicali nelle partiture di Debussy: una linea interpretativa abbozzata già dai primi fruitori, che ancora oggi spinge molti studiosi ad analizzare questo repertorio secondo le categorie della musica assoluta. Ma la riflessione sui vocaboli adottati da Debussy ha portato alla luce contatti sistematici con una lunga tradizione semantica, radicata nella musica a programma di fine Ottocento. Non assistiamo a un rifiuto categorico degli stilemi comunemente utilizzati per alludere alle immagini suggerite dai titoli: a livello lessicale le componenti semantiche della partitura erano perfettamente intelligibili dal pubblico di inizio Novecento. Quell'impressione di «presque-rien», su cui riflette abbondantemente Jankélévitch<sup>5</sup>, è in realtà costruita su fondamenta molto solide, elementi strettamente imparentati con una lunga tradizione di corrispondenze semantiche.

È nella sintassi, non nel lessico, che occorre individuare quella rivoluzione che ostacolò l'ascolto alle prime esecuzioni, segnando la maturazione di un rapporto diverso con il fruitore. Il riferimento extramusicale nei lavori di Debussy è solo un punto di partenza, uno stimolo alla discussione, da corrodere progressivamente nel corso della composizione. Fratture improvvise nella linearità del discorso musicale, iterazioni desemantizzanti, contrasti continui tra

<sup>5</sup> Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière 1968, p. 114 sgg.

categorie opposte (staticità e discontinuità oppure frammentarietà e continuità) sono tutti procedimenti che aiutano a spiegare quella sistematica dispersione di significato. In *Sirènes* la voce è utilizzata come uno strumento orchestrale, senza prendere in nessun momento la forma del personaggio. Ne *La mer* il percorso cronologico descritto dal titolo del primo brano (*De l'aube à midi sur la mer*) viene contraddetto da scelte compositive che mettono in discussione la linearità del tempo. In *Ibéria* la presenza di riferimenti espliciti alla tradizione musicale spagnola viene continuamente smentita da procedimenti corrosivi, che progressivamente allontanano l'ascoltatore dallo scenario iberico evocato nelle prime battute. È nel divisionismo, molto più che nell'impressionismo delle arti figurative che si possono riscontrare affinità con questo modo di concepire la scrittura musicale. Debussy lavora in profondità sulle componenti semantiche della partitura: parte da significanti inequivocabili per poi discutere il significato tradizionalmente correlato. Riesce a fare del riferimento extramusicale un elemento non vincolante per l'immaginazione del fruitore.

A questo contribuisce in maniera determinante il sottile lavoro condotto sulla memoria. Le reazioni dei primi ascoltatori consentono di rilevare alcuni procedimenti che fanno leva sul complesso mondo della memoria involontaria. Reminiscenze aperte, che uniscono simultaneamente ricordi distanti, e reminiscenze del non memorabile, che obbligano l'ascoltatore a riportare alla mente temi impossibili da ricordare consapevolmente. È in questi momenti, molto spesso inseriti nelle fasi determinanti della composizione, che Debussy riproduce l'impressione del ricordo involontario. Ed è in queste occasioni che emerge inevitabile il riferimento a Proust, e alle sue approfondite descrizioni di questo misterioso fenomeno percettivo. Debussy riesce a ricostruire in musica l'illogicità del ricordo inaspettato, scaturito da un automatismo indecifrabile, lo sforzo che costringe l'individuo a ricercare l'origine di una reminiscenza, la distanza dall'oggetto ricordato, affogato in un passato remoto e irraggiungibile. Tutto questo si ritrova in Proust, analizzato lucidamente nei passi in cui il passato si manifesta come un'epifania. Debussy riesce a riprodurre perfettamente le «intermittences»<sup>6</sup> descritte in *Sodome et Gomorrhe*, quei disturbi della memoria che si materializzano in maniera improvvisa nella nostra mente, spalancando la porta a un mondo di sentimenti e sensazioni contraddittorie. I ricordi tematici in Debussy sono spesso intermissioni improvvise, che scompaiono non appena prendono forma, lasciando nell'ascoltatore la sensazione imprecisa del familiare. Quello che succede a Swann, all'ascolto della *Sonata* di Vinteuil, è molto simile:

---

<sup>6</sup> Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, 4 voll., Paris, Gallimard 1989, III, pp. 148-78.

Ora, qualche minuto dopo che il piccolo pianista aveva cominciato a suonare in casa di Madame Verdurin, tutt'a un tratto, dopo una nota alta lungamente tenuta per due battute, egli vide avvicinarsi, sfuggendo da sotto quella sonorità prolungata, tesa come un sipario sonoro e nascondere il mistero della sua incubazione, egli riconobbe, segreta, frusciante, e divisa, la frase aerea e olezzante che amava. Ed era così particolare, aveva un fascino così singolare e insostituibile, che per Swann fu come ritrovare in un salotto amico una persona che avesse ammirata per la strada e disperato di poter mai rivedere. Alla fine si allontanò, indicatrice, diligente, fra le ramificazioni del suo profumo, lasciando sul volto di Swann il riflesso del suo sorriso.<sup>7</sup>

Esattamente come la frase di Vinteuil, le reminiscenze di Debussy si involano non appena salgono a incontrare la memoria. La sensazione di familiarità è simile a quella provata da Swann, ma l'origine del ricordo non riesce a precisarsi. Debussy lavora su oggetti mnemonici sfuggenti, difficili da ricostruire con esattezza; è più interessato al momento che precede il riconoscimento: lo sforzo verso l'individuazione di un ricordo familiare; quel terreno sdruciolevole che occorre percorrere per risalire alle fonti di una sensazione; il momento destabilizzante in cui passato e presente coincidono improvvisamente, senza trovare i rispettivi confini. Anche in Berlioz, Wagner, Schumann e Schubert troviamo suggestive riflessioni sulla memoria, sul gesto del ricordare<sup>8</sup>. In Debussy però l'interesse si concentra sul movimento involontario, sulla corrispondenza improvvisa e illogica tra due dimensioni temporali lontane: la repentina e inaspettata emersione del passato. Le riprese tematiche in *Ibéria* sono scaglie di memoria, che si voltano indietro a osservare per un istante ciò che non ha lasciato tracce manifeste nella mente dell'ascoltatore. Proust in *Sodome et Gomorrhe* torna a Balbec in Normandia, nello stesso albergo e nella stessa camera in cui anni prima era stato con la nonna, ormai morta. Andando a letto, si spoglia e si china per togliersi le scarpe. Ma nel compiere questo gesto si sente turbato, sconvolto. Non sa perché, ma un'emozione fortissima lo scuote; singhiozzi violenti gli tolgono il respiro. Improvvisamente il ricordo della nonna diviene palpabile; a distanza di un anno, il narratore arriva per la prima volta a elaborare il lutto di una persona cara. Come se fosse stato colpito da un fulmine, è annientato, e resta per due settimane chiuso in quella stanza, al buio, a piangere<sup>9</sup>. La musica di Debussy è piena di gesti simili a quello compiuto da Proust nella stanza di Balbec, di allusioni apparentemente invo-

<sup>7</sup> M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, 4 voll., trad. it. G. Raboni, Milano, Mondadori 1983, I, p. 257.

<sup>8</sup> John Daverio, *Crossing Paths*, New York, Oxford University Press 2002, pp. 47-62.

<sup>9</sup> M. Proust, *Sodome et Gomorrhe* cit., p. 153 sgg.

lontarie al passato, stimoli istantanei a viaggiare in una dimensione temporale che non è mai lineare. E questa sensazione non ha nulla di vincolante: eccita l'immaginazione del fruitore, attivando percorsi soggettivi e inevitabilmente estranei al controllo dell'autore.

Era inevitabile che questo modo di pensare il rapporto con il livello dell'ascolto andasse a scontrarsi con le consuetudini del pubblico francese di inizio Novecento, figlio di Chabrier, Charpentier e d'Indy. Ma le recensioni raccolte sono state fondamentali per ricostruire l'originalità del pensiero debussysta a confronto con i meccanismi della fruizione. Per Debussy titoli e riferimenti extramusicali non erano un vincolo, ma un oggetto da corrodere, da trasformare in un ricordo distante. Sia le difficoltà fruibili rilevate nell'individuazione di rapporti stretti tra titoli e musica, sia le reazioni attive immerse nella dimensione del ricordo inconsapevole sono figlie di questo modo di concepire l'ascolto. Debussy sgretola l'unico vero baluardo che teorici e compositori francesi avevano eretto tra musica assoluta e musica a programma: l'imposizione di vincoli immaginativi inequivocabili all'esperienza estetica. La sua operazione non definisce un genere intermedio, in bilico tra un polo e l'altro, ma dimostra, senza scomodare nessun trattato teorico, quanto sia illegittimo definire categorie opposte. Le opere di Debussy non appartengono a nessuno schieramento; non si fanno scrupolo di attingere ai procedimenti compositivi di entrambi i generi; ma soprattutto non sembrano risentire del dibattito culturale, scaturito in ambito tedesco alla fine dell'Ottocento. La musica per Debussy era una sola: non aveva senso privarsi di alcuni strumenti espressivi in virtù di un pregiudizio teorico, nato lontano dal pensiero dei compositori.

Gli ascoltatori del tempo dovevano abituarsi a quella concezione dei rapporti estetici, a quell'utilizzo del riferimento extramusicale, stimolante e non vincolante. Ma sovente nelle loro recensioni troviamo riflessioni illuminanti, figlie di una sensibilità priva di stratificazioni culturali. Il riferimento va a quella porzione di pubblico che ebbe da subito l'impressione di muoversi su una rete di corrispondenze inconsapevoli, alle riflessioni di Amédée Boutarel, Jacques Rivière, dell'anonimo critico del «*Courrier musical*», che si sentirono investiti di un ruolo nuovo, non più solo recettivo, ma creativo, nel reagire con l'immaginazione a un'inedita sensazione di *inachevé*. L'equilibrio tra le varie fasi della creazione estetica si stava ridimensionando: l'apporto creativo diveniva decisivo anche tra le poltrone della platea. E la divaricazione tra le differenti reazioni fruibili si faceva molto più ampia e ramificata. L'opera si stava aprendo consapevolmente alla variegata dispersione delle intenzioni percettive. Stava nascendo l'era delle opere aperte; e Debussy non sembrava affatto indifferente a quelle tensioni che secondo Umberto Eco nacquero proprio in periodo simbolista con il progetto del

*Livre* di Mallarmé<sup>10</sup>. Le sue composizioni sono sistemi di forze da consegnare al completamento dell'ascoltatore; reagire con l'immaginazione, le facoltà della memoria e una rinnovata sensibilità fruitiva era ormai un'esigenza impellente, destinata a partorire una decisiva rivisitazione dei rapporti estetici.

---

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1967, p. 47 sgg.



---

## Recensioni e cronache

Il titolo, la data e il numero di pagina del periodico che contiene la recensione citata nel volume si trovano di volta in volta indicati nelle note a piè di pagina.

### **Quotidiani:**

«Comoedia», «L'Echo de Paris», «Gil Blas», «Le Gaulois», «Le Journal», «La Presse», «Le Temps», «La Liberté», «Le Figaro», «Le Matin», «La République française», «Le Siècle».

### **Periodici culturali:**

«Comoedia illustré», «La Chronique des Arts et de la Curiosité», «Les Cahiers d'aujourd'hui», «Excelsior», «Gazette des Beaux Arts», «La Grande Revue», «L'Illustration», «Mercure de France», «Minerva», «La Revue blanche», «La Revue politique et littéraire», «Revue des deux mondes», «Revue de Paris», «La Revue hebdomadaire», «La Vie parisienne».

### **Periodici musicali:**

«L'Art musical», «L'Avenir musical», «Les Annales du Théâtre et de la musique», «Le Courrier musical», «Le Guide musical», «Le Guide du concert», «Le Ménestrel», «Le Mercure musical» (dal 1907 «Mercure musical et Bulletin Français de la S.I.M.», dal 1908 «Bulletin français de la S.I.M.», dal 1909 «Revue musicale S.I.M.», dal 1910 «S.I.M. Revue musicale mensuelle», dal 1912 «Revue musicale S.I.M.»), «Le Monde musical», «Musica», «Revue et Gazette Musicale

de Paris», «Revue d'histoire et de critique musicales» (dal 1902 al 1912 «La Revue musicale»), «La Revue musicale» (nuova edizione), «La Revue musicale de Lyon», «La Tribune de St. Gervais», «Revue internationale de musique».

---

## Bibliografia

### Scritti di Debussy

*Correspondance 1872-1918*, a cura di F. Lesure – D. Herlin, Paris, Gallimard 2005.

*Correspondance 1884-1918*, a cura di F. Lesure, Paris, Hermann 1993 (ed. it. *I bemolli sono blu*, trad. M. Premoli, Milano, Rosellina Archinto Editore 2004).

*Correspondance avec Pierre Louÿs*, Paris, José Corti 1945.

*Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard 1971 (rist. 1987; ed. it. *Il signor Croche antidilettante*, antologia, trad. V. Magrelli, Milano, Adelphi 2003).

### Scritti su Debussy (in particolare su *Nocturnes*, *La mer* e *Ibéria*)

AA. VV., *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, Paris, Editions du CNRS 1965.

AA. VV., *I consigli del vento che passa: studi su Debussy*, Atti del convegno internazionale (Milano, Teatro alla Scala, 2-4 giugno 1986), a cura di P. Petazzi, Milano, Unicopli 1989.

AA. VV., *Debussy Studies*, a cura di R. Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press 1997.

AA. VV., *Debussy and his World*, a cura di J.F. Fulcher, Princeton-Oxford, Princeton University Press 2001.

AA. VV., *The Cambridge Companion to Debussy*, a cura di S. Trezise, Cambridge, Cambridge University Press 2003.

AA.VV., *Claude Debussy: Jeux de formes*, Paris, Editions rue d'Ulm 2004.

ABBATE Carolyn, *Tristan in the composition of Pelléas*, «Century Music», V, 2, 1981, pp. 117-41.

– *Debussy's Phantom Sounds*, «Cambridge Opera Journal», X, 1, 1998, pp. 67-96.

BARRAQUÉ Jean, *Claude Debussy*, Paris, Editions du Seuil 1962.

– *La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes*, «Analyse musicale», XII, 3, 1988, pp. 15-62.

- BARTOLI Jean-Pierre, *Retorica e narratività musicali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, 5 voll., IV, Torino, Einaudi 2004, pp. 782-802.
- BOUCOURECHLIEV André, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard 1998.
- BRISCOE James, *Claude Debussy. A guide to Research*, New York-London, Garland 1990.
- BROWN Matthew, *Debussy's Ibéria*, New York, Oxford University Press 2003.
- CAO Hélène, *Debussy*, Paris, Crisserot 2001.
- CHENNEVIÈRE Daniel, *Claude Debussy et son œuvre*, Paris, Durand 1913.
- CODE David J., *Hearing Debussy, Reading Mallarmé*, «Journal of American Musicological Society», LIV, 3, 2001, pp. 493-554.
- COX David, *Debussy Orchestral Music*, Londra, BBC Books 1970.
- DANCKERT Werner, *Claude Debussy*, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1950.
- DELIEGE Célestin, *La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy*, «Revue belge de Musicologie», XVI, 1, 1962, pp. 71-96.
- DOMLING Wolfgang, *Claude Debussy, La mer*, München, Fink 1976.
- DON Gary W., *Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy*, «Music Theory Spectrum», XXIII, 1, 2001, pp. 61-73.
- EDLING Anders, *La réception de Debussy en Suède jusqu'en 1926*, «Cahiers de Debussy», XXIV, 2000, pp. 23-32.
- EMMANUEL Maurice, *Pelléas et Mélisande de Debussy*, Paris, Mellotte 1950.
- FALLA Manuel de, *Claude Debussy et l'Espagne*, «La Revue musicale», 2, 1920, pp. 207-10.
- FISCHER-DISKAU Dietrich, *Fern die Klage des Fauns: Claude Debussy und seine Welt*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1993.
- FORTE Allen, *Debussy and the Octatonic*, «Music Analysis», X, 1, 1991, pp. 125-69.
- GIANNETTA Domenico, *I Nocturnes di Claude Debussy*, Lucca, LIM 2007.
- GOLEA Antoine, *Claude Debussy: l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers 1966.
- GOUBAULT Christian, *Claude Debussy*, Paris, Honoré Champion 1986.
- *Claude Debussy. La musique à vif*, Paris, Minerve 2002.
- GOUSSET Bruno, *La prééminence du timbre dans le langage musical de La mer de Debussy*, «Analyse musicale», XII, 1988, pp. 108-12.
- HOWAT Roy, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press 1983.
- KRUMMACHER Friedhelm, *Reception and Analysis: On the Brahms Quartets op. 51, n. 1 and 2*, «19<sup>th</sup> Century Music», XVIII, 1, 1994, pp. 24-45.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Armand Colin 1961.
- *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière 1968.
- *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon 1976.
- *Debussy e il mistero*, trad. it. C. Migliaccio, Bologna, il Mulino 1991 (ed. orig. *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière 1949).
- JAROCINSKI Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Editions du Seuil 1970.
- KASABA Eiko, *La musique de Debussy au Japon*, «Cahiers de Debussy», X, 1986, pp. 28-44.
- KOECHLIN Charles, *Claude Debussy*, Paris, Henri Laurens 1927.
- *Souvenirs de Debussy*, «La Revue musicale», novembre 1934, pp. 242-51.

- JOHNSON Edward, *Trumpets Lost at Sea?*, «The Musical Times», CXIX, 1621, 1978, pp. 197-222.
- JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Le chœur sans paroles ou les voix du sublime*, «Revue de musicologie», LXXXIII, 2, 1997, pp. 263-79.
- LALOY Louis, *Claude Debussy et le debussysme*, «La Revue musicale S.I.M.», agosto-settembre 1910, p. 517.
- LANG-BECKER Elke, *Debussy: Nocturnes*, München, Fink 1982.
- *Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten*, «Cahiers de Debussy», VIII, 1984, pp. 18-41.
- LESURE François, *Debussy et le syndrome de Grenade*, «Revue de musicologie», LXVIII, 1982, pp. 101-9.
- *Debussy: une biographie critique*, Paris, Klincksieck 1993.
- *Debussy: gli anni del simbolismo*, trad. it. C. Gazzelli, Torino, EDT 1994 (ed. orig. *Claude Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck 1992).
- *Debussy*, Paris, Fayard 2003.
- LIEBICH L. Shirley, *Debussy as Critic: A Concert of Spanish Music*, «The Musical Times», LX, 921, 1919, pp. 605-6.
- LOCKSPEISER Edward, *Debussy's Concept of the Dream*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXIX, 1962-63, pp. 49-61.
- *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, New York, Harper & Row 1973.
- *Debussy. La vita e l'opera*, trad. it. P. Leoni, Milano, Rusconi 1983 (ed. orig. *Debussy: His Life and Mind*, London, Cassel 1966).
- MALIPIERO Riccardo, *Debussy*, Brescia, La Scuola 1948.
- MARNOLD Jean, *Les «Nocturnes» de Claude Debussy*, «Le Courrier musical», 1 marzo 1902.
- MCCOMBIE Elizabeth, *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*, Oxford, Clarendon Press 2003.
- MIGLIACCIO Carlo, *Invito all'ascolto di Debussy*, Milano, Mursia 1997.
- NECTOUX Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard 2005.
- NICHOLS Roger, *Debussy Remembered*, London, Faber and Faber 1992.
- *The Life of Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.
- O'LOUGHLIN Niall, *Portrait of Debussy: Koechlin and Debussy*, «The Musical Times», CVIII, 1497, 1967, pp. 993-6.
- ORLEDGE Robert, *Debussy's Orchestral Collaborations, 1911-13*, «The Musical Times», CXV, 1582, 1974, pp. 1030-5.
- PARKS Richard, *The Music of Claude Debussy*, New Haven-London, Yale University Press 1989.
- PASLER Jann, *“Pelléas” and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera*, «19<sup>th</sup> Century Music», X, 3, 1987, pp. 243-64.
- PAULHAN Frederic, *La fonction de la mémoire et le souvenir affectif*, Paris, Alcan 1904.
- PERRACCHIO Luigi, *L'opera pianistica di Debussy*, Milano, Bottega di poesia 1924.
- PESTELLI Giorgio, *La coscienza contemporanea nel giovane Debussy*, Firenze, Olschki 1978.

- PETROVA Anna, *La reception de Debussy à Saint-Petersbourg au début du vingtième siècle*, «Cahiers de Debussy», XXV, 2001, pp. 11-64.
- RAMAZZOTTI Marinella, *L'harmonie "formante" de la fusion des timbres dans Sirènes de Debussy*, «Cahiers de Debussy», XXVI, 2002.
- ROLF Marie, *Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905*, «The Musical Quarterly», LXX, 4, 1984, pp. 538-66.
- *Maclair and Debussy: the Decade from Mer belle aux Îles sanguinaires to La mer*, «Cahiers de Debussy», XI, 1987, pp. 9-23.
- REPETTO Paolo, *Il sogno di Pan. Debussy: l'uomo e l'opera*, Genova, il Melangolo 2000.
- RUWET Nicolas, *Linguaggio, musica e poesia*, trad. it. M. Bortolotto – L. Geroldi – E. De Angeli, Torino, Einaudi 1983 (ed. orig. *Langage, musique et poésie*, Paris, Plon 1968).
- SEROFF Victor, *Debussy*, trad. it. M. Androni, Milano, Accademia 1978 (ed. orig. *Debussy*, Paris, Correa Buchet/Chastel 1957).
- SMITH Richard Langham, *Debussy and the Art of the Cinema*, «Music & Letters», LIV, 1, 1973, pp. 61-70.
- SORRELL Neil, *Gamelan: Occident or Accident?*, «The Musical Times», CXXXIII, 1788, 1992, pp. 66-8.
- SOURIS André, *Debussy et Stravinsky*, «Revue belge de musicologie», XVI, 1, 1962, pp. 44-56.
- SPENCE Keith, *Debussy at Sea*, «The Musical Times», CXX, 1638, agosto 1979, pp. 640-2.
- STEFANI Gino, *Musica e titoli: i Preludi di Debussy*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 4, 1976, pp. 596-616.
- TOLIVER Brooks, *Debussy after symbolism: the formation of a nature aesthetic, 1901-1913*, Los Angeles, University of California Press 1994.
- TREZISE Simon, *Debussy: La mer*, Cambridge, Cambridge University Press 1994.
- TYRVAINEN Melena, *Les origines de la reception de Debussy en Finlande (1901-1933)*, «Cahiers de Debussy», XXIV, 2000, pp. 3-22.
- VALLAS Léon, *Les idées de Claude Debussy*, Paris, Editions de la librairie de France 1927.
- *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel 1958.
- VAN DER LINDEN Albert, *Claude Debussy, Octave Maus et Paul Gilson*, «Revue belge de Musicologie», XVI, 1, 1962, pp. 107-16.
- VUILLERMOZ Émile, *Debussy*, Paris, Flammarion 1962.
- WENK Arthur, *Claude Debussy and the Poets*, Ann Arbor, University Microfilms 1970.
- *Claude Debussy and Twentieth-Century Music*, Boston 1983.

### Scritti sull'estetica dell'ascolto musicale

- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Il fido maestro sostituto*, trad. it. G. Manzoni, Torino, Einaudi 1969 (ed. orig. *Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1963).
- BAILBÉ Joseph-Marc, *La critique musicale au «Journal des débats»*, in *La musique en France à l'époque romantique*, Paris, Flammarion 1991.
- BARTHES Roland, *Il piacere del testo*, trad. it. L. Lonzi, Torino, Einaudi 1975 (ed. orig. *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil 1973).

- BESSELER Heinrich, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it. M. Giani, Bologna, il Mulino 1993 (ed. orig. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag 1959).
- BLOOM Harold, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, trad. it. M. Diacono, Milano, Feltrinelli 1983 (ed. orig. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press 1975).
- BROWER Candace, *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, «Journal of Music Theory», XLIV, 2, 2000, pp. 323-79.
- BUSCAROLI Piero, *La vista, l'udito, la memoria*, Torino, Fogola 1987.
- COOKE Deryck, *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press 1962.
- COPLAND Aaron, *Come ascoltare la musica*, trad. it. M. de Furlani, Milano, Garzanti 2001 (ed. orig. *What to Listen for in Music*, New York, Mentor 1939).
- DAHLHAUS Carl, *Le origini dell'interpretazione romantica di Bach*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 135-54.
- DUKE Robert A. – COLPRIT Elaine J., *Summarizing Listener Perceptions over Time*, «Journal of Research in Music Education», XLIX, 4, 2001, pp. 330-42.
- EGGBRECHT Hans Heinrich, *Distanza ed enfasi*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 155-65.
- FISKE Harold E., *Selected theories of music perception*, Lewinston, Mellen Press 1996.
- FRANCÈS Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin 1972.
- GIDE André, *De l'importance du public*, in *Essais critiques*, Paris, Gallimard 1999, p. 431.
- GOUBAULT Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris-Genève, Slatkine 1984.
- IMBERTY Michel, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, a cura di M. Baroni, Milano, Ricordi-LIM 1990 (ed. orig. *Les écritures du temps*, Paris, Bordas 1981).
- *La musica e l'inconscio*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, 5 voll., II, Torino, Einaudi 2002, p. 352.
- JAUSS Hans Robert, *Perché la storia della letteratura*, trad. it. A. Varvaro, Napoli, Guida 1983 (ed. orig. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Konstanzer Universitätsreden 1967).
- *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it. C. Gentili, Torino, Einaudi 1985 (ed. orig. *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Universitätsverlag 1972).
- JOHNSON James H., *Listening in Paris: a cultural history*, Berkeley, University of California Press 1995.
- KROPFINGER Klaus, *Problemi dello studio della ricezione musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 82-95.
- KRUMMACHER Friedhelm, *Reception and Analysis: On the Brahms Quartets op. 51, n. 1 and 2*, «19<sup>th</sup> Century Music», XVIII, 1, 1994, pp. 24-45.
- LISSA Zofia, *Teoria della ricezione musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 69-81.
- MEYER Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press 1956.

- *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press 1967.
- MORELLI Giovanni, *Scenari della lontananza: la musica del Novecento fuori di sé*, Venezia, Marsilio 2003.
- NEWARK Cormac, *Proust and Music: The Anxiety of Competence*, «Cambridge Opera Journal», IX, 2, 1997, pp. 163-83.
- ROSEN Charles, *Il pensiero della musica*, trad. it. A. Bassan Levi, Milano, Garzanti 1995 (ed. orig. *The Frontiers of Meaning*, London, Kahn & Averill 1994).
- SLOBODA John, *Perception and Cognition of Music*, Hove, Psychology Press 1997.
- *La mente musicale*, trad. it. R. Luccio, Bologna, il Mulino 1998 (ed. orig. *The Musical Mind*, Oxford, Oxford University Press 1985).
- TANGUANE Andranick, *Artificial Perception and Music Recognition*, Berlin, Springer 1993.
- ZENECK Martin, *Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio – M. Garda, Torino, EDT 1989, pp. 96-116.

### Altri scritti

- ABBATE Carolyn, *Unsung Voices*, Princeton, Princeton University Press 1991.
- ANCESCHI Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: saggio di fenomenologia delle poetiche* (1936), Milano, Garzanti 1992.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti 1966.
- BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner*, trad. it. L. Merlini, Firenze, Passigli 1983 (ed. orig. *Richard Wagner*, «Revue européenne», 1861).
- BAZAILLAS Albert, *La musique et l'inconscient*, Paris, Alcan 1908.
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi 2000 (ed. orig. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1936).
- BERLIOZ Hector, *De L'imitation musicale*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», 4, 1837.
- BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil 1966.
- BRÉVILLE Pierre de, *Les Fioretti du père Franck*, «Le Mercure de France», CCLXII, 1935, pp. 252-9.
- CALVOCORESSI Michel Dmitrij, *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme*, «Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft», 1908, pp. 424-38.
- *La musique à programme*, in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac, Paris, Delagrave 1930.
- CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard 1993.
- CLYNE Anthony, *Spanish Music*, «Music & Letters», VII, 3, 1926, pp. 265-9.
- COOK Nicholas, *Music, Imagination and Culture*, Oxford, Clarendon Press 1992.
- COSSE Laura, *Le strategie del fantastico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2002.
- DELMAS Marc, *Gustave Charpentier et le lyrisme français*, Paris, Delagrave 1931.
- DUKAS Paul, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société d'éditions françaises et internationales 1948.



- ECO Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1967.
- FÉTIS François, *Bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot Frères 1863.
- HANSLICK Eduard, *Il bello musicale* (1854), trad. it. L. Distaso, Palermo, Aesthetica 2001 (ed. orig. *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, Weigel 1865).
- HENRY Leigh, *The New Direction in Spanish Music*, «The Musical Times», LX, 919, 1919, pp. 465-8.
- INDY Vincent d', *Cours de composition musicale*, a cura di A. Sérieyx, Paris, Durand 1902.
- KANDINSKY Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it. E. Pontiggia, Milano, Bompiani 1997 (ed. orig. *Über das Geistige in der Kunst*, München, Piper 1912).
- LANGER-MASCLE Édouard, «Revue de l'Exposition Universelle de 1889», Paris, Librairie des Imprimeries Réunies 1889.
- LE BORDAYS Christiane, *L'hispanisme musical français*, «Revue Internationale de Musique Française», VI, 1981, pp. 41-52.
- LOUÿS Pierre, *Sanguines*, Paris, Bibliothèque Charpentier 1916.
- MARNOLD Jean, *Le rythme et la musique espagnole*, in *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon aîné 1911, p. 353 sgg.
- MENDL R.W.S., *The Art of the Symphonic Poem*, «The Musical Quarterly», XVIII, 3, 1932, pp. 443-62.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Général des Editions 1975.
- *Proust musicista*, trad. it. R. Ferrara, Palermo, Sellerio 1991 (ed. orig. *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois 1984).
- NIECKS Friedrich, *Program Music in the Last Four Centuries*, London, Novello 1906.
- PAINTER George D., *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France 1966.
- PARKER D.C., *Exoticism in Music in Retrospect*, «The Musical Quarterly», III, 1, 1917, pp. 134-61.
- PROUST Marcel, *La prigioniera*, trad. it. P. Serini, Torino, Einaudi 1950.
- *La strada di Swann*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi 1961.
- *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. G. Raboni, 4 voll., Milano, Mondadori 1986.
- *À la recherche du temps perdu*, 4 voll., Paris, Gallimard 1989.
- RIEMANN Hugo, *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», Leipzig 1914-15.
- *Storia universale della musica*, trad. it. E. Bongioanni, Torino, S.T.E.N. 1922 (ed. orig. *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, Spemann 1901).
- RIVIÈRE Jacques, *Études*, Paris, Gallimard 1944.
- ROLLAND Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette 1908.
- SAINT-SAËNS Camille, *Portraits et souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique 1900.
- SCOTT Derek B., *Orientalism and Musical Style*, «The Musical Quarterly», LXXXII, 2, 1998, pp. 309-35.
- SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion 1969.

## Indice dei nomi e delle opere

- ABBATE Carolyn 59  
ADORNO Theodor Wiesengrund 10, 23, 76, 99  
ALBÉNIZ Isaac 17, 18, 49, 66, 237  
    *Eritaña* 17, 18  
    *Iberia* 17, 18, 49  
ALLIX Guillaume 98, 187, 189, 193, 270
- BACH Johann Sebastian 61  
BALZAC Honoré de 23  
    *La comédie humaine* 23  
BARRAQUÉ Jean 122, 140, 165, 194, 195, 222, 223, 225, 226  
BARTHES Roland 1  
BARTOLI Jean-Pierre 25  
BARUZI Joseph 99  
BAUDELAIRE Charles 20, 21, 22, 24, 256  
    *Correspondances* 24, 256, 276  
BAZAILLAS Albert 25  
BEETHOVEN Ludwig van 37, 38, 41, 61  
    *Sesta Sinfonia in fa maggiore op. 68*  
    *"Pastorale"* 37, 38, 61  
BENJAMIN Walter 10, 11  
BERBEDETTE Hippolyte 73  
BERLIOZ Hector 21, 44, 55, 56, 57, 58, 59, 72, 93, 100, 118, 119, 154, 270, 276, 280  
    *Benvenuto Cellini* 119  
    *Damnation de Faust* 72  
    *Harold en Italie* 72, 270  
    *Ouverture du Carnaval romain op. 9* 118, 119  
    *Roméo et Juliette* 154  
    *Symphonie fantastique op. 14* 123  
BESSELER Heinrich 16, 275  
BIANCONI Lorenzo XII  
BING Siegfried 181  
BIZET Georges 98, 235, 236, 237, 238, 239, 251  
    *Carmen* 237  
BOUCHOR Maurice 196  
    *94 Poèmes de l'amour et de la mer* 196  
BOULEZ Pierre 212, 213  
BOUTAREL Amédée 72, 79, 80, 86, 88, 94, 96, 96, 188, 251, 261, 281  
BOUVAL Jules 146, 147  
    *Les nuages* 146, 147  
BRAHMS Johannes 3, 143, 145, 146, 187, 188  
    *Wie die Wolke nach der Sonne op. 6 n. 5*  
    143, 145  
BRANCOUR René 238, 242, 243, 244  
BRECHT Bertolt 31  
BRET Gustave 150  
BRÉVILLE Pierre de 52, 53, 114, 140, 154, 163, 163  
BROWN Matthew 249, 250  
BRUNEAU Alfred 52, 53, 107, 116, 137, 163  
    *Messidor* 52  
    *Le rêve* 52  
BUNGERT August 166  
    *Die Odysee* 166

- BURTY Philippe 180  
 BUSONI Ferruccio 43  
 BYRON George Gordon 72, 270, 271
- ČAJKOVSKIJ Pëtr Il'ič 187, 188, 200, 201  
*La tempesta op. 18* 200, 201
- CALVOCORESSI Michel Dmitrij 51, 60, 61, 62, 64, 96, 276
- CAMERANA Francesca XII
- CAPLET André 262
- CARPANI Giuseppe 55
- CARRAUD Gaston 88, 89, 139, 164
- CASTRO Guillén de 236
- CHABRIER Emmanuel XI, 49, 66, 67, 68, 69, 92, 93, 95, 96, 100, 123, 194, 220, 227, 235, 238, 239, 244, 247, 251, 261, 277, 281  
*Dix Pièces Pittoresques* 49  
*España* 49, 66-9, 93, 95, 96, 123, 124, 235, 244, 247  
*Suite pastorale* 49
- CHANTAVOINE Jean 51, 190, 192, 240, 242, 243, 244, 268, 270
- CHARPENTIER Gustave XI, 49, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 93, 94, 95, 100, 112, 220, 277, 281  
*Impressions d'Italie* 49, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 94, 95, 112
- CHAUSSON Ernest 32, 52, 147, 170, 181, 196, 197  
*La fleur des eaux* 196  
*Poème de l'amour et de la mer op. 19* 196  
*Le roi Arthur op. 23* 32
- CHENNEVIÈRE Daniel 139, 164, 241, 242, 243
- CHEVILLARD Camille 104, 161, 162, 178
- COCTEAU Jean 6  
*Le coq et l'arlequin* 6
- COLONNE Édouard 69, 70, 105, 113, 162
- COQUARD Arthur 52, 53
- CORNEILLE Pierre 236
- COROT Jean-Baptiste Camille 270
- CORTOT Alfred 5
- COSSO Laura 123
- DAHLHAUS Carl 2, 42, 43
- DARCOURS Charles 68, 73, 74, 76
- DAUMAS Gustave 80
- DEBUSSY Claude  
*Les collines d'Anacapri* 219  
*De l'aube à midi sur la mer* 178, 179, 186, 195, 196, 198, 201, 202, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 223, 226, 228, 279  
*Dialogue du vent et de la mer* 186, 214, 215, 222, 223, 224, 225, 226, 227  
*Estampes* 236, 237  
*Fêtes* 34, 35, 104, 110, 113, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 154, 163, 175  
*Gigues* 231, 232  
*Ibéria* XI, 47, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 264, 265, 266, 277, 279, 280  
*Images* 26, 231, 232, 240, 250, 267, 277  
*Jeux* 48, 231  
*Jeux de vagues* 186, 194, 206, 207, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223  
*Le matin d'un jour de fête* 231, 247, 249, 262-5  
*La mer* XI, 35, 45, 47, 51, 89, 130, 177, 177, 178, 179, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 210, 211, 213, 214, 218, 219, 222, 227, 228, 229, 238, 239, 263, 265, 266, 267, 272, 277, 279  
*Mer belle aux Îles sanguinaires* 177, 177  
*Nocturnes* 44, 47, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 129, 130, 135, 140, 154, 160, 161, 162, 163, 165, 171, 174, 175, 176, 184, 194, 210, 227, 228, 238, 250, 265, 266, 267, 277  
*Nuages* 104, 110, 113, 115, 116, 118, 126, 127, 140, 141, 147, 148, 149, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 175, 209, 244  
*Les parfums de la nuit* 231, 242, 248, 256, 257, 258, 259, 261, 261, 262, 263  
*Par les rues et par les chemins* 231, 241, 242, 245, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 263, 265  
*Pelléas et Mélisande* 31, 32, 34, 51, 178, 239

- Prélude à l'après-midi d'un faune* 104  
*Préludes* 48, 219, 236, 237, 238  
*Printemps* 111, 170  
*Rondes de printemps* 231, 232, 240  
*Scènes au Crépuscule* 105, 106  
*Sirènes* 104, 107, 109, 113, 115, 154, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 279  
*La soirée dans Grenade* 237, 238  
 DELAVIGNE Casimir 233  
*La fille du Cid* 233  
 DELIBES Léo 147  
 DEZARNAUX Robert 269  
 DUBOIS Pierre-Max 68  
 DUKAS Paul 34, 50, 58, 59, 92, 114, 116, 117, 120, 132, 138, 139, 154, 161, 187, 193, 236, 276  
*L'apprenti sorcier* 59  
 DUMAS Alexandre 147  
 DURAND Jacques 26, 177, 178, 179, 181, 184  
 DVOŘÁK Antonín 168, 169  
*Lo spirito delle acque op. 107* 168, 169  
  
 ECO Umberto 281  
 EGGBRECHT Hans Heinrich 2  
 ERBEL Karel Jaromír 169  
 ERNST Alfred 69, 71, 72  
  
 FALLA Manuel de 51, 66, 236, 237, 238, 251  
 FALLERSLEBEN Hoffmann von 143  
 FAURÉ Gabriel 147  
 FERTONANI Cesare XII  
 FÉTIS François Joseph 44, 64, 65  
 FOUQUIER Marcel 79  
 FRAGONARD Jean-Honoré 138  
 FRANCÈS Robert 2, 4  
 FRANCK César 40, 52, 123, 124, 147, 194, 227, 276  
*Les Béatitudes* 40  
*Les Éolides* 123, 124  
*Ghisèle* 52  
 FRIEDLÄNDLER Max 51  
  
 GALLARATI Paolo XII  
 GAUTHIER-VILLARS Henri («Willy») 51, 80, 86, 192, 251  
 GAUTIER Théophile 233, 234, 235, 236  
  
*Carmen* 233, 235  
*España* 233, 235, 236  
*Voyage en Espagne* 233  
 GIDE André 7  
*De l'importance du public* 7  
 GILSON Paul 201  
*La mer* 201  
 GLAZUNOV Alexander 200, 203, 205, 206  
*Il mare op. 28* 200, 203, 205, 206  
 GOLEA Antoine 165  
 GOUBAULT Christian 2, 122, 141, 165  
 GOUNOD Charles 71, 166, 167, 171  
*Ulysse* 166, 167  
 GRANADOS Enrique 237  
 GRIEG Edvard 276  
 GUINAND Édouard 197  
  
 HÄNDEL Georg Friedrich 82, 84  
*Samson HWV 57* 82, 84  
 HANSLICK Eduard 42, 43, 59, 65  
*Vom Musikalisch-Schönen* 42  
 HARTMANN Georges 109, 161, 162  
 HAYDN Franz Joseph 55, 82, 83  
*Die Schöpfung* 82, 83  
 HÉBERT Ernest 8  
 HEINE Heinrich 92  
*Die Nordsee* 92  
 HIMONET André 269, 271  
 HOFFMANN Ernest Theodor Amadeus 16, 18  
 HOKUSAI Katsushica 181, 182, 183, 184  
*L'onda al largo di Kanagawa* 181, 182  
 HOWAT Roy 283  
 HÜE Georges-Adolphe 50  
*Trois Poèmes Maritimes* 50  
 HUGO Victor 198, 233  
*Feuilles d'automne* 198  
*Hernani* 233  
 HURÉ Jean 116, 117, 132  
  
 IMBERT Hugues 73  
 IMBERTY Michel 2, 3, 4, 278  
 INDY Vincent d' XI, 49, 52, 62, 63, 76, 78, 79, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 100, 115, 124, 154, 194, 210, 227, 276, 277, 281  
*Diptyque méditerranéen op. 87* 62  
*Jour d'été à la montagne op. 61* 49, 62, 63, 76, 79, 81, 82, 85, 87, 124

- Poème des rivages op. 77* 62  
*Tableaux de voyage op. 36* 62  
*Wallenstein op. 12* 62  
 JANKÉLEVITCH Vladimir 25, 244, 278  
 JAROCINSKI 19, 22, 23, 276  
 JAUSS Hans Robert 1  
 JEMAIN Jean 92, 185, 192  
 JOHNSON James H. 13, 28  
 JOLI Charles 117, 132  
 JONCIÈRES Victorin de 67, 68, 74, 76, 197, 203, 204  
*La mer* 197, 203, 204  
  
 KANDINSKY Wassily 32  
 KASABA Eiko 2  
 KIERKEGAARD Søren 23  
 KOEHLIN Charles 50, 90, 91, 92, 93, 192, 242, 243, 261, 277  
*En mer, la nuit op. 27* 50, 91, 92  
*Paysages et marines op. 63* 92  
 KROPFINGER Klaus 1  
 KUSEVITSKIJ Sergej 99  
  
 LALO Édouard 51, 93, 203, 204, 235, 247, 248  
*Le roi d'Ys* 203  
*Symphonie espagnole op. 21* 93, 235, 247, 248  
 LALO Pierre XI, 45, 51, 79, 88, 89, 90, 97, 163, 184, 185, 186, 193, 211, 227, 228, 239, 242, 243, 244  
 LALOY Louis 51, 150, 193, 214, 241, 243, 251, 261  
 LAMOUREUX Charles 70, 71, 163  
 LANG-BECKER Elke 122, 126, 127, 133, 140, 165  
 LANGHAM SMITH Richard 236  
 LAPARRA Raoul 98, 251  
 LAVIGNAC Albert 60  
 LE BORDAYS Christiane 235  
 LELEU Jean 122, 165  
 LEONCAVALLO Ruggiero 37  
 LEROI Pierre 272  
 LEROLLE Henri 31, 106, 107  
 LESURE François 236, 237  
 LISSA Zofia 1  
 LISZT Ferenc 21, 41, 42, 43, 44, 58, 59, 60, 63, 93, 119, 123, 142, 143, 144, 161, 179, 198, 199  
  
*Bagatelles sans tonalité* 143  
*Ce qu'on entend sur la montagne* 60, 198  
*Faust-Symphonie* 58, 161  
*Festklänge* 119  
*Mazeppa* 60  
*Nuages gris* 142, 143, 144  
*Les quatre éléments* 142  
 LOCKSPEISER Edward 177, 178, 179, 180  
 LOEWE Carl 146  
*Volkenbild op. 110 n. 2* 146  
 LORTHIOIS Albert 70, 71  
 LOTI Pierre 181  
 LOUÏS Pierre 105, 108, 180, 237  
*Escale en rade de Nemours* 180  
*Sanguines* 180  
 LUGNÉ-POE Aurélien 32  
 LUIGINI Alexandre-Clément 51  
  
 MAETERLINCK Maurice 32, 33, 108, 178, 276  
 MAHLER Gustav 20, 120, 121, 176, 259  
*Seconda Sinfonia in do minore "Resurrezione"* 120  
 MALHERBE Charles 9, 25  
 MALIPIERO Riccardo 4, 5  
 MALLARMÉ Stéphane 24, 43, 105, 107, 181, 276, 282  
 MARNOLD Jean 44, 51, 114, 115, 163, 192, 242  
 MARVY Luc 96, 96, 185, 189, 251  
 MASCAGNI Pietro 37  
 MASSENET Jules 6, 7, 119, 151  
*Fête bohème* 119  
*Manon* 151  
*Werther* 6, 151  
 MAUCLAIR Camille 177, 178, 180  
 McCOMBIE Elizabeth 213  
 MECK Nadejda von 148, 236  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix 202, 203  
*Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27* 202, 203  
 MENDÈS Catulle 236  
*Rodrigue et Chimène* 236  
 MÉRIMÉE Prosper 235, 236  
*Carmen* 235  
 MESSAGER André 35  
 MIGLIACCIO Carlo 218, 219, 220  
 MOMPOU Federico 147  
*Le nuage* 147

- MONET Claude 181  
 MONTEUX, violista 73  
 MOZART Wolfgang Amadeus 61  
 MUCK Karl 179  
 MÜLLER Wilhelm 141, 142  
 MURET Théodore 233  
     *Juana* 233  
 MUSORGSKIJ Modest 50, 98, 99, 148  
     *Quadri di un'esposizione* 50, 98, 99  
     *Senza sole* 148  
 MUSSET Alfred de 235  
     *Contes d'Espagne et d'Italie* 235  
  
 NAPOLITANO Ernesto XII  
 NATTIEZ Jean-Jacques 190  
 NECTOUX Jean-Michel 180, 182  
 NIECKS Friedrich 62  
 NION François de 98  
  
 OFFOEL Jacques d' 113, 154  
  
 PAINTER George D. 190  
 PAMELONNE Roger de 76, 77, 78, 79, 86  
     *Les heures de la montagne* 76  
 PAOLI Rodolfo 4, 5  
 PÉLADAN Sar 14  
 PELCA (Georges Capelle) 95  
 PERRACCHIO Luigi 5  
 PESSARD Émile 70, 71  
 PETER René 107, 180  
 PIERNÉ Gabriel 120  
 PLANTARD Bruno 122, 141  
 PONCHIELLI Amilcare 151, 152  
     *La Gioconda* 151, 152  
 PONIATOWSKI André 8, 105  
 PONSARD François 166  
     *Ulysse* 166  
 POUEIGH Jean 39  
 POUJAUD Paul 110  
 PROUST Marcel 25, 51, 190, 214, 259, 260, 266, 279, 280  
     *À la recherche du temps perdu* 51  
     *Sodome et Gomorrhe* 279, 280  
  
 RADICS, violinista 17  
 RAMAZZOTTI Marinella 173  
 RAVEL Maurice 50, 51, 66, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 235  
     *Alborada del gracioso* 235  
     *Feria* 94, 95, 96  
     *Malagueña* 93  
     *Miroirs* 50  
     *Prélude à la nuit* 93, 94  
     *Quadri di un'esposizione* 50, 98, 99  
     *Rapsodie espagnole* 50, 93, 94, 95, 97, 98, 99  
 RÉGNIER Henri de 105, 107, 165  
     *L'homme et la Sirène* 165  
     *Poèmes anciens et romanesques* 105  
     *Scènes au Crépuscule* 165  
 RIEMANN Hugo 44, 44, 70, 93  
 RIMSKIJ-KORSAKOV Nikolaj 95, 96, 168, 169, 199, 206, 208, 235, 244, 247, 249  
     *Capriccio espagnol* 95, 96, 235, 247, 249  
     *Episodi dalla leggenda di Sadko* 199, 205, 206, 207, 208  
     *Sadko op. 5* 168, 169, 199  
 RIVIÈRE Jacques 51, 115, 135, 163, 238, 240, 243, 281  
     *Études* 51  
 ROLF Marie 178, 179  
 ROLLAND Romain 2  
 ROSSINI Gioachino 57  
     *Guglielmo Tell* 57  
 ROUSSEAU Samuel 52  
 ROUSSEL Albert XI, 50, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 100, 277  
     *Poème de la forêt* 50, 88, 89, 91  
  
 SACRATI Francesco 166  
     *Ulisse errante* 166  
 SAINT-POL-ROUX (Paul-Pierre Roux) 73  
 SAINT-SAËNS Camille 59, 60, 61, 70, 71, 143, 145, 168, 276  
     *Carnaval des animaux* 61  
     *Danse macabre op. 40* 59  
     *La jeunesse d'Hercule op. 50* 59, 168  
     *Le lever de la lune* 143, 145  
     *Phaéton op. 39* 59  
 SALA Emilio XII  
 SAMAZEULLH Gustave 95  
 SARASATE Pablo de 235  
 SATIE Eric 186, 211  
 SCHILLER Friedrich 62  
 SCHNEIDER Louis 51, 95, 239, 242, 243, 244  
 SCHÖNBERG Arnold 140  
     *Cinque pezzi per orchestra op. 16* 140

- SCHOPENHAUER Arthur 43  
 SCHUBERT Franz 141, 142, 143, 146, 280  
     *Einsamkeit* 141, 142  
     *Die Winterreise op. 89 D 911* 141  
 SCHUMANN Robert 16, 123, 275, 280  
 SENE Camille le 113, 165, 169, 175  
 SÉRIEYX Auguste 51  
 SHAKESPEARE William 26, 108, 200, 276  
     *As you like it* 26, 27, 276  
     *La tempesta* 200  
 SINIGAGLIA Leone 179  
 SPENCE Keith 180  
 STEFANI Gino 4, 5, 278  
 STOULLIG Édouard Noël 154, 163  
 STRAUSS Richard 38, 39, 40, 41, 50, 82, 84, 111, 112, 120, 121, 210, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 276  
     *Eine Alpensinfonie op. 64* 39, 50, 267, 268, 270, 271, 272, 273  
     *Also sprach Zarathustra op. 30* 84, 210  
     *Ein Heldenleben op. 40* 39, 120  
 STRAVINSKIJ Igor 22, 183  
 SWINBURNE Algernon Charles 107  
     *Nocturne* 107  
 TESTI Flavio 2, 165  
 THOMAS Ambroise 6, 7  
 TOSCANINI Arturo 179, 179  
 TOULET Paul-Jean 27, 163, 181  
 TREZISE Simon 179, 197, 210, 225, 226, 228  
 TURNER William 180  
 UDINE Jean d' 51, 79, 80, 85, 87, 92, 94, 137, 139, 150  
 VALÉRY Paul 12  
 VALLAS Léon 2, 4, 5, 14, 60, 51, 78, 191, 192, 240  
 VASNIER, M.me 236  
 VERDI Giuseppe 152, 153  
     *Otello* 152, 153  
 VERLAINE Paul 247  
     *Mandoline* 247  
 VIÑES Ricardo 237  
 VIVALDI Antonio 61  
     *Le quattro stagioni* 61  
 VUILLERMOZ Émile 39, 271  
 WACKENRODER Wilhelm Heinrich 16  
 WAGNER Richard 6, 7, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 36, 41, 111, 112, 167, 168, 205, 276, 280  
     *Der fliegende Holländer* 205  
     *Lohengrin* 21  
     *Parsifal* 179  
     *Das Rheingold* 168  
 WEBER Carl Maria von 57  
     *Der Freischütz* 57  
 WEBER Jean 51  
 WHISTLER James 107, 108, 137  
     *Nocturnes* 108  
 WILDER Victor 68, 73  
 WORBS Christoph 4, 5  
 YSAÏE Eugène 106, 108  
 ZENECK Martin 2  
 ZOLA Émile 52

## **Collana EDT/De Sono**

### **Tesi**

1. Andrea Valle, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*
2. Alessandra Morresi, *György Ligeti: "Études pour piano, premier livre". Le fonti e i procedimenti compositivi*
3. Sergio Viglino, *La fortuna italiana della "Carmen" di Bizet (1879-1900)*
4. Andrea Malvano, *Voci da lontano. Robert Schumann e l'arte della citazione*
5. Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*
6. Andrea Garavaglia, *Sigismondo D'India "drammaturgo"*
7. Orazio Maione, *I Conservatori di musica durante il fascismo. La riforma del 1930: storia e documenti*
8. Ernesto Pulignano, *"Il giuramento" di Rossi e Mercadante*
9. Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*
10. Roberto Russi, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti"*
11. Andrea Malvano, *L'ascolto di Debussy. La recezione come strumento di analisi*

### **Saggi**

1. Alberto Rizzuti, *"Annibale in Torino". Una storia spettacolare*
2. Elisabetta Fava, *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca*



***Copertina e progetto grafico** G. Leila Librizzi*

***Redazione** Francesca Carullo*

***Impaginazione** Chiara Peruccio*

***Stampa** Stampatre - Torino*

*Finito di stampare nel mese di marzo 2009*

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2009 10 11 12 13